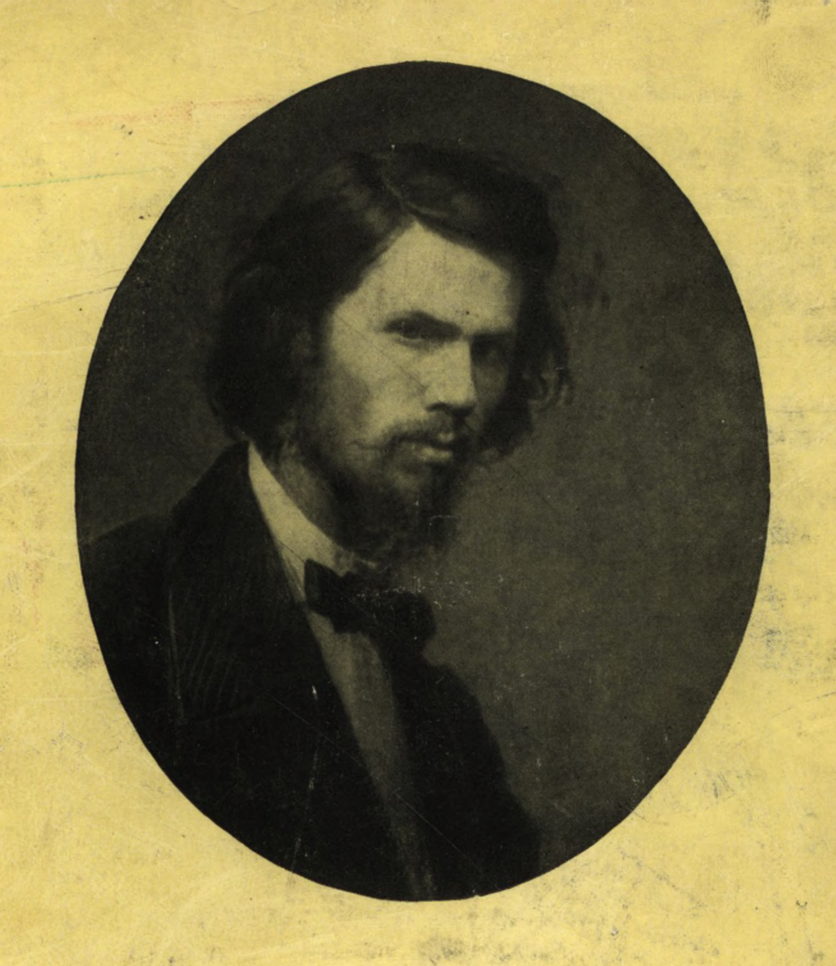
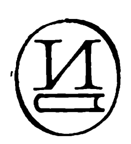


Крамской

письма · статьи

И Крамской



Письма статьи в двух томах

Иван Николаевич КРАМСКОЙ

ТОМ

2

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» МОСКВА 1966

Письма и статьи подготовлены к печати и примечания к ним составлены старшим научным сотрудником Государственной Третьяковской галереи
С. Н. ГОЛЬДШТЕЙН

ПИСЬМА

1879—1887

Автографы писем, публикуемых во втором томе настоящего издания, хранятся в следующих фондах:

Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи — письма *В. М. Васнецову, Ю. К. Иконниковой, В. Д. Поленову, П. М. Третьякову, П. П. Чистякову.*

Отдел рукописей Гос. Русского музея — письма *А. С. Суворину* (№ 383, 416 — черновик письма, 568 — черновик письма).

Центральный Гос. архив литературы и искусства в Москве — письма *А. П. Боголюбову, Ф. И. Булгакову, Г. О. Гинцбургу, А. А. Киселеву* (№ 366), *Я. П. Полонскому (№ 384), А. И. Сомову, А. С. Суворину, В. Г. Черткову.*

Центральный Гос. исторический архив Москвы — письмо *Г. Г. Мекленбург-Стрелицкому.*

Центральный Гос. исторический архив Ленинграда — письмо *П. Ф. Исееву.*

Центральный Гос. исторический архив УССР — письма *Ф. А. Терещенко.*

Рукописное отделение Гос. библиотеки им. В. И. Ленина — письма *А. Г. Достоевской, А. А. Киселеву* (№ 363), *К. П. Победоносцеву.*

Рукописное отделение публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина — письма *В. А. Боброву, А. П. Боголюбову* (№ 565, 571, 572 — копии писем), *И. И. Воронцову-Дашкову* (черновик письма), *В. П. Гаевскому, В. В. Зиновьеву* (черновик письма), *П. М. Ковалевскому, И. П. Корнилову, Г. Г. Мясоедову, В. А. Платонову, И. Е. Репину* (кроме письма № 417, находящегося в архиве Академии художеств СССР), *И. П. Ропету, М. Е. Салтыкову-Щедрину, В. В. Стасову, А. С. Суворину* (№ 435), *В. Г. Черткову* (№ 502 — черновой (?) открывок письма), *А. К. Шеллер-Михайлову, И. И. Шишкину.*

Отдел письменных источников Гос. исторического музея — письмо *М. М. Панову.*

Архив Гос. музея Л. Н. Толстого в Москве — письма *Л. Н. Толстому, С. А. Толстой.*

Рукописное отделение Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР — письма *М. М. Антокольскому, М. П. Боткину, П. А. Брюллову, Я. П. Полонскому* (№ 457, 542), *В. В. Стасову* (№ 503), *Е. А. Черкасской.*

Музей-архив Д. И. Менделеева при Ленинградском университете им. А. А. Жданова — письма *Д. И. Менделееву, А. И. Поповой.*

Письма *Н. А. Белоголовому, Е. М. Бем, И. Н. Божерянову, Н. П. Вагнеру, П. О. Ковалевскому, П. П. Мижуеву, Неизвестному* (№430), *Неизвестному* (№ 466), *Неизвестному* (№ 600), *Ф. Ф. Петрушевскому, А. С. Суворину* (№ 412, 547) печатаются по тексту издания «И. Н. Крамской. Письма», т. II, 1937.

Письмо *И. Ф. Горбунову* печатается по тексту издания «Сочинения И. Ф. Горбунова», т. III, ч. 1—4, СПб., 1907.

1879

351. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

11 генваря [18]79
СПб.

Глубокоуважаемый Павел Михайлович,

Примите мою признательность за Ваше деликатное отношение к моим нуждам [1], но я еще дышу и потому утруждать не буду. Кое-как просуществую до выставки. Деньги всегда нужны, особенно в том положении, в которое я сам себя поставил, но уж тут никто и не виноват. Я взрослый человек и должен понимать, что делаю. Кроме того, я уже и так чуть не кругом в долгу у Вас. Если не ошибаюсь, 2100 р. долгу чистого, стало быть, откуда же я возьму еще храбрости забираться еще в больший долг. Пока не будет очищен этот, мне страшно идти дальше; да, наконец, я, как сказано уже, еще могу дышать и потому прошу Вас не думать об этом, а что я Вам благодарен за заботу, так и говорить нечего.

Вообразите, как сплетаются обстоятельства, рядом с тем, что я пишу, сейчас же противоречие, которое, надеюсь, Вы не примете иначе, как оно есть. Помните, я Вам рассказывал о г. Павлове [2], принявшем портрет Соф[ьи] Ник[олаевны] за портрет Лавровской [3], сей самый Павлов сегодня был опять у меня, чтобы увидать портрет Лавровской, и спрашивает, по заказу ли я его пишу? Я сказал, нет, я сам хотел. А если бы я пожелал его у Вас приобрести, то что он стоит? Я говорю, когда будет кончен, то, вероятно, не менее 2000 р. Хорошо, я так и думал. Я, видя, что он является покупателем, отклонил заключение условия до тех пор, пока он будет кончен, и прибавил, что, может быть, он будет приобщен к коллекции портретов наших замечательных людей, и тогда я предпочту его поместить туда [4]. На этом остановилось. Как Вы думаете? Но позвольте мне сказать вперед, как я думаю. Я думаю, что Вы хорошо бы сделали (хотя Вы ни слова не обронили о том, что Вы его желаете иметь), если бы предоста-

вили его в мое полное распоряжение, потому что... ну да, словом, потому что Вы и так много у меня брали.

Макса [5] не видал все еще, собираюсь со дня на день — не знаю, попаду ли, время дорого. А если и не попаду, то слишком сокрушаться не буду, хотя видеть все-таки необходимо. Об антрепренере [6] я кое-что слышал и, что дело его идет прекрасно благодаря 4-м глазам [7], — я это знаю; и все-таки не завидую в порядке вещей. Одно жаль, нет человека, достаточно храброго, чтобы разъяснить публике, в чем тут дело [8]. А может быть, — это и не нужно. Публика такая овца, что шерсти на всех хватит.

Уважающий Вас глубоко И. Крамской.

352. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

12 генваря [18]79.

Многоуважаемый Павел Михайлович!

Ради бога не подумайте что-нибудь, что я так сосчитал свой долг, ей богу мне вчера казалось правильно. Оказывается не 2100 р., а 2600 руб. — вот это так. Сегодня утром я все искал записочки, пораженный тем, что вчера наврал и так некрасиво, но не нашел до сих пор.

Тысячу раз виноватый И. Крамской.

353. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

19 генваря [18]79
СПб

Глубокоуважаемый Павел Михайлович,

Если откровенно поставить вопрос (а я уже привык говорить Вам вполне откровенно), то вот что руководило мною при написании Вам письма о портрете Лавровской и г-не Павлове, который был так бесподобен, приняв портрет С[офьи] Н[иколаевны] за Лавровскую: если, положим, портрет останется у Вас, то я *не могу* поставить такую цену, какую мне заплатит г. Павлов или там кто бы ни был, а мне это было бы недурно. От Вас не скроются (я в этом уверен) настоящие мотивы, руководившие мною, даже в том случае, если бы я Вам и не сказал бы того, что сейчас сказал. Самая непривлекательная сторона в этом обстоятельстве та, что я как бы косвенно желаю Вам сказать, сколько я желал бы взять. И этого ничем не замажешь, а между тем это не так, во всяком случае, т. е. и теперь и в первую минуту (когда я Вам написал) я действительно думал, что если портрет Лавровской Вы пожелали бы взять и если бы не случилось г. Пав-

лова, то цену за портрет я бы не назначил ту, за которую я его продал другому. Как видите, я точно так же, как и все смертные, не прочь поживиться, когда представится случай. Красиво это или нет, я не рассуждаю даже, а высказываю, что думаю. Пусть будет так, как Вы желаете, оставим об этом вопрос до окончания портрета. Но как бы я его ни кончил, хотя бы это вышло чудо искусства, намерения мои от того не изменятся. Я только думал, что этот портрет не имеет такого значения, как другие, то есть необходимые. Мне иногда делается просто совестно за себя и всех художников, когда человек тратит, тратит, тратит, и за что подумаешь? Об этом мы с С[офьей] Н[иколаевной] не раз говорили, и она высказывает ту мысль, что, говорит: «Мне кажется, что Пав[ел] Мих[айлович] покупает просто из чувства сострадания».

Приходило ли Вам когда-нибудь на мысль, что как было бы хорошо, если бы люди не выкладывали всего наружу, что у них находится в глубине души? Что, смотря по человеку, откровенность оставляет неизгладимое чувство горечи и воздвигает такие непроницаемые стены, что всякое сообщение человеческое становится немыслимо и что гораздо лучше иностранцы, у которых даже братья, даже отец с сыном на благородной дистанции. Не научила ли их история, не имели ли и они вначале тех же качеств, как мы, русские, достаточно еще дикие? Впрочем, Вы все чудесно рассудите сами о том, что я так пространно желал сказать и все-таки выразил темно.

Уважающий Вас И. Крамской.

354. В. Д. ПОЛЕНОВУ

29 генваря [18]79 г.

Уважаемый Василий Дмитриевич.

Вчера меня просила одна высокопоставленная дама спросить у художников, нельзя ли будет написать к 15 апреля (ко дню чьего-то юбилея) картинку одного известного в придворных кружках эпизода: получение телеграммы о взятии Никополя [1] и доведение до сведения госуд. имп. ее содержания. Присутствовавших лиц немного, около шести-восьми, главных — двое. Я указал ей только на двух, могущих исполнить этот заказ,— Вас и Ковалевского, которому я уже писать не буду, пока не получу от Вас ответа.

Цена зависит от Вас, а также и размеры. Я только оговорился даме, что срок слишком короток [2].

Как Вы думаете?

Уважающий Вас И. Крамской.

355. И. Е. РЕПИНУ

29 генваря [18]79 г.

Дорогой Илья Ефимович.

Посылаю Вам рисунок [1], о котором Вы меня просили для какого-то издания, предпринимаемого Мамонтовым [2], и прошу Вас распорядиться следующим образом: так как (вероятно) рисунок этот будет не нужен по миновании в нем надобности, т. е. по выходе в свет издания, то пришлите мне тогда его обратно. Я думаю, что Вам не будет стоить это особых хлопот. Я очень бы желал быть исправным, но именно около этого времени я был так занят, что решительно не имел возможности исполнить данное Вам обещание: да, кроме того, выставка на носу [3], и по этому случаю тоже хлопот немало. Выставка, во всяком случае, имеет пристанище в Академии наук, но мы сочли нужным пожаловаться публике, как Вы увидите в № 1049, 29 генваря, в «Новом времени» [4].

Глубоко преданный и уважающий Вас И. Крамской.

Жене Вашей кланяюсь до земли (благо не высока ростом!), а деток целую.

356. В. Д. ПОЛЕНОВУ

3 февраля [18]79
СПб.

Многоуважаемый Василий Дмитриевич.

Сожалею о Вашем отказе [1], и понимаю его. Что касается Макарова, то я имел его в виду только после Вашего и Ковалевского отказов. Не знаю, что скажет Ковалевский. Сегодня пишу. Так как выставка наша открывается очень скоро, то было бы недурно получить картины в первой половине первой недели великого поста. Ваши поручения о постановке картин с великим удовольствием исполню.

Какая странность: Вы написали картину *«Бабушкин сад»* [2], а я пишу одну картину, которую называл сначала *«Дедушкин сад»*, а потом думал назвать «Волшебная ночь», но, разумеется, в том случае, если она того будет заслуживать. Теперь же волей-неволей должен буду назвать «Волшебной ночью», хоть бы и никакого волшебства и не оказалось [3]. Вот как оно бывает. Впрочем, все к лучшему. Пожалуй, и хорошо, что Вы меня заставили решиться на название раньше самой картины.

Уважающий Вас И. Крамской

Очень рад, что Вы находите мой рисунок удачным [4], и спасибо за теплые слова и участие.

357. И. Е. РЕПИНУ

3 февраля [18]79 г.

Дорогой мой Илья Ефимович.

Ради бога, извините меня, дорогой мой, за недоразумение. Я думал, что рисунок нужен только для помещения его в издание, и так как я Вам обещал сделать, то и болел, что не успел к сроку. Если он уж так понравился, как Вы пишете, то и с богом, пусть его поступает, куда Вы желаете. Ни о каких особых условиях я знать не желаю, и будет обидно, если меня захотят выделить из числа товарищей [1].

Я буду рад, если альбом будет иметь успех и значение хоть какое-нибудь, а все прочее пустяки.

А вот что, не найдете ли Вы там уместным и не согласится ли Мамонтов на то, чтобы на нашей выставке поставить весь альбом в оригиналах? [2] А? Как Вы думаете? Я предлагаю эту идею на Ваше личное обсуждение; никому ее еще не излагал здесь. Вы знаете альбом, я его не знаю, и потому Вам лучше всего решить этот вопрос.

Я прихворнул опять. Свалился неделю тому назад и не знаю, что будет. В понедельник меня будут осматривать два доктора, Боткин и Леман [3]. Впрочем, я хожу.

Хлопотать о выставке, вероятно, мне не придется, а этим займутся Брюллов и Клодт. Вероятнее всего, выставку сделаем в Академии наук. Она в нашем распоряжении. Когда картины вышлете, то немедленно напишите.

Уважающий Вас глубоко и преданный И. Крамской

Вере Алексеевне мой глубокий поклон и утешьте ее, если возможно, сказав, что ничего подобного не было, это я все выдумал сам. Город только ликовал и радовался [4].

358. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

5 февраля [18]79 г.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Посылаю Вам удостоверение от 2 лиц в том, что граф Л. Н. Толстой позволяет снять фотографию с своего портрета; вместе с тем передаю просьбу Суворина и Стасова вместе взять на себя труд велеть снять фотографию кому-нибудь в Москве, на счет, разумеется, Суворина, который Вам, впрочем, и сам написал об этом [1].

Глубоко уважающий Вас И. Крамской

Раньше первой недели поста приезжать не стоит.

359. И. Е. РЕПИНУ

14 февраля [18]79.

Дорогой мой Илья Ефимович.

Пишу Вам два слова под первым впечатлением от Вашей картины «Царевна Софья» [1].

Я очень был тронут Вашей картиной. После «Бурлаков» это наиболее значительное произведение, даже больше, — я думаю, что эта картина еще лучше.

Софья производит впечатление запертой в железную клетку тигрицы, что совершенно отвечает истории.

Браво, спасибо Вам. Выставка будет значительная. Ваша вещь где хотите была бы первою, а у нас и подавно! Вы хорошо утерли нос всяким паршивкам. Жаль только, что Ваша вещь одна, неужели не было какого-нибудь портрета? Впрочем, оно, может быть, и хорошо: давать публике хотя немного, но солидное. Еще раз спасибо Вам!

Васнецов, кажется поправляется немного. По крайней мере, присланное недурно; очень жаль, что в голове портрета его теневая щека ближе световой [2].

Вере Алексеевне кланяюсь.

Ваш И. Крамской.

Константин Маковский ставит у нас несколько вещей [3], Харламов тоже и... Леман [4]. И я должен сказать, что, на мой взгляд, Леман сделал огромные успехи. Эта вещь положительно лучше Харламова, по-моему. Выставка весьма солидная.

Мамонтову написал о получении денег.

Поленову не могу отвечать — некогда, пусть извинит. Что касается нашей постройки, то она идет. Просьба наша принята весьма сочувственно городским головой, а также и управой, в конце апреля будет вопрос решен общим собранием Думы [5]. Академия действительно что-то затевает, и мы уже нажаловались кому следует в Думе. Но это пока вилами писано: так как деньги на постройку они желают собрать на пожертвования от великих князей — хорошо? [6]

Картины Поленова были очень дурно уложены. Одну из них, «Лето» [7], прорвал гвоздь, она оборвалась, и на небе дыра в палец. Я принял меры, чтобы поправить; разумеется, ничего не будет заметно, но помалкивайте. Мы вскрыли ящик втроем: я, Литовченко и Беггров, видел и Шишкин.

360. В. Д. ПОЛЕНОВУ

Воскресенье [18 февраля 1879 г.]

Уважаемый Василий Дмитриевич.

Картина Ваша прорвалась так, как я нарисовал чернилами на воздухе[1]. Она упала со своих гвоздей, и, зацепившись за противоположный винт, так на нем и проехалась. Мы тут еще рассуждали: а что было бы, если бы она не укрепилась на одной этой дырке? Было бы четыре дыры. Зачиниваю я сам, собственноручно, потому что Сидоров[2] в Эрмитаже требовал недели полторы времени; быть может, и мне удастся сделать это сносно; я уже этому немножко научился.

Теперь 12 часов ночи, бумаги ни клочка, вот я и стащил у детей их писчую бумагу. Это я докладываю Вам, чтобы Вы не подумали, что я всегда пишу на такой скверной.

Выставка наша хоть куда. Откроется в пятницу на второй неделе поста и простоит ровно месяц. Об этом мы неустанно будем трубить в газетах — торопитесь, мол. На шестой неделе будет в Москве — это верно. Почему запоздала?

Куинджи задерживает, а у него вещи слишком значительные[3], чтобы не обратить внимания; и так как каталог будет на второй день выставки готов, то надо, чтобы все было в порядке, а то публика всегда ругается.

А Репин молодец!

Уважающий Вас И. Крамской

361. В. В. СТАСОВУ

Воскресенье, которое число?
[18 февраля 1879 г.][1].

Уважаемый Владимир Васильевич.

Репин напрасно беспокоится[2]; в ту минуту, когда он написал Вам письмо, он имел уже извещение, что картины прибыли и в исправности.

Вот когда я сам, наконец, готов сказать, что наша выставка — лучшая из всех предыдущих. Какой Репин!! После долгих полунеудач и полуудач он, наконец, опять решительно и резко отличился. Его «Софья» *историческая картина.*

Какие жанры, например, Маковского (Владимира) «Осужденный»[3]. Очень интересная вещь. Ну, и пейзаж тоже. Просто душа радуется, глядя на все, чем мы обладаем в этом году. Даже будто и много, страшно как-то: ну, а как не хватит на будущий год!? Хорошо! Я Вам рекомендую побывать в пятницу.

Больше всех, сердечнее всех я радуюсь за Репина. Вы знаете, сколько на него было лаю, ему нужно было отмстить всем этим деревянным чурбанам, ну, и он отмстил! Близко не подходи, ушибет до смерти, даже М. К. Клодт говорит, что хорошо.

Миша Микешин у меня был [4], и я его спровадил, но скажите, я не понял, что Вы пишете о каком-то двоедушии: выругал меня кто-нибудь, что ли? Или *пропечатали* меня где-либо [5]. Я ничего не читаю, никого не вижу, работаю, некогда и потому не зайду к Вам.

Уважающий Вас И. Крамской.

362. И. Е. РЕПИНУ

Воскресенье, которое число? [Февраль 1879]

Дорогой Илья Ефимович.

«Еще есть порох в пороховницах! Еще не иссякла казацкая сила!» [1] Смею Вас уверить. Конечно, теперь центр тяжести передвинулся сравнительно с тем, что было пять-шесть лет тому назад. Тогда надежды были на Ге, Перова, Мясоедова и других, а теперь — где они? Ну, что ж — слава богу, что так! Именно спросишь друг у друга: а «есть ли еще порох в пороховницах»? И хорошо, что такие вопросы раздаются! Спасибо Вам за него, это был хороший вопрос! Коли такие вопросы существуют, значит, еще казацкая сила цела.

Выставка позамешкалась вот отчего: очищали зал, да и Куинджи еще не может ставить, а слишком необходимо его иметь — уж очень хорошие штуки. Просто, я Вам доложу, дух радуется за выставку. На шестой неделе будет выставка в Москве непременно, а в Петербурге мы попробуем трезвонить во все колокола, чтобы поскорее шли, — продержим недолго, а хорошего много! Торопитесь, господа!!

У нас теперь на выставке много иностранного элемента [2] — Харламова, Лемана, Боголюбова, Беггрова и проч. и проч. Но боже! Какой дурак Харламов!! Он написал, видите ли, сюжет — итальяшки маленькие чем-то забавляются, ну... и глупо! [3] Очень хорошо написано, прекрасно, даже таз медный есть (так, ни к селу ни к городу), а все-таки глупо.

В. Е. Маковский прислал своего «Осужденного» и порадовал. Хорошая вещь; даже, я думаю, очень хорошая, только можно ли так портить, как он: голова осужденного противоречит перспективе, она вниз, так, как будто зритель ему в маковку смотрит; а между тем и выражения много и тип. Ну, да ничего, хорошо. А кто это, позвольте спросить, такой умный, что будет сожалеть, если Вы будете иметь успех с «Софьей»? Скажите, если не секрет [4].

Вере Алексеевне кланяюсь.

И. Крамской.

363. А. А. КИСЕЛЕВУ

[24 февраля 1879 г.]

Милостивый Государь Александр Александрович!

Деньги Ваши 160 р. от Чиркина получены только что; т. е. Брюллов их только что получил по переводу. Кроме того, здесь в Петербурге продалась Ваша картина «дача», названная нами (не зная Вашего названия) «задворками» [1], за 75 р., и деньги получены тоже. Всех ваших денег, следовательно, находится в Товарищ[естве] 235 р. серебр. Удерживая из них проценты (5%) 12 р. 25 к. и погашая долг в 80 р. по находящейся расписке с 28 февраля 1876 г. на полугодичный срок, всего 92 р. 25 к. в остатке получится: 142 р. 75 к. К Вам при сем препровождаю

И Крамской.

364. И. Е. РЕПИНУ

25 февраля [18]79.

Дорогой Илья Ефимыч,

Если бы Вы знали, как мне давно хочется написать Вам, и подробно и обстоятельно, но я Вам говорю, я совсем голову потерял, так много работы, и некогда было.

Москвичи совсем правы, написав письмо коллективное [1], — это было необходимо, каждый из нас, я уверен, почувствовал стыд. Положим, от этого вам, москвичам, немногим легче, даже зло не на ком сорвать; а сознание нами вины не может пополнить того материального ущерба, который будет нанесен (если, впрочем, он будет!). Так или иначе, а выставка еще и до сих пор не вся, еще нет десяти номеров и между ними значительных. Ну, да все равно, то, что есть, так загремело, произвело такое впечатление, что, я убежден, после этой выставки ни Академии, ни кому следует — непоздоровится. Там, в Академии, все было употреблено на то, чтобы нас убить если не собственными средствами, которых, разумеется, недостаточно, то хотя бы с помощью иностранцев, имея во главе Макарта [2], и... что же Вы думаете, что говорят посетители? «Не знаешь, куда попал, в магазин ли, на иностранную ли выставку, или куда-нибудь еще, только не на русскую худож[ественную] выставку». Теперь они, т. е. там в Акад[емии], сами сознаются, что они перехватили, ходят по нашей выставке и недоумевают, — потому что выставка в самом деле громовая. Сегодня, наконец, поставил Куинджи [3] и... все просто ахнули! То есть, я Вам говорю, выставка блистательная. Это черт знает что такое, еще в первый раз я

радуюсь, радуюсь всеми нервами своего существа. Вот она настоящая-то, т. е. такая, какая она может быть, если мы захотим.

Скажите Васнецову, что он молодец за «Преферанс» [4]. Не знаю, общий ли тон выставки так влияет или в самом деле выставка далеко за уровень, только я хожу и любуюсь.

Вместе с этим письмом я пишу и Васнецову, где ему пишу о самовольном поступке с моей стороны: я не поставил его «Головку» [5], т. е. даже никому и не показывал. Она ему могла бы повредить. Казните меня, делайте со мною что хотите, но я не мог иначе поступить. Лоб, глаза и нос очень хорошо, но остальное — ниже возможного. Не знаю, что мне за это будет, но пусть будет, что будет. Что же касается точного срока, то ведь мы уж положили его, занесли в протокол, подписали его и все-таки... словом, это равносильно желанию поднять самого себя за волосы.

Поленов молодец [6], а о Маковском и говорить не следует — перед его картиной плачут [7], перед Вашей приходят в ужас.

Кланяюсь Вере Алексеевне, кланяюсь всем, а деток целую.

Ваш. И. Крамской

365. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

1 марта 18[79] г.
СПб

Глубокоуважаемый Павел Михайлович,

Как Вы сказали, так и хорошо: разумеется, я буду согласен признать С[ергея] М[ихайловича] точно так же, как и Вы, не совсем публикой [1]. Это вопрос решенный, но когда поставлю — вопрос так просто не разрешается; с тех пор как Вы уехали, я ни минуты не имел времени, постоянно устраивал, передвигал, развешивал и до сих пор еще не вполне организовал, к тому же сын мой Ваня [2] целую неделю уже при смерти и до сих пор еще между страхом и надеждой. Судите сами: достаточно ли я наказан? Полагаю, что если и есть кое-что, за что бы меня следовало упрятать куда-нибудь, то я получил, и достаточное вознаграждение. Словом, дела из рук вон плохи. Что касается серьезности нашего Товарищества, равного серьезности «лежачего камня», то мне остается только удивляться, почему именно в тех №№ газет, которые попадают в Москву, отсутствуют наши объявления? [3] Объявления во всех газетах: (8-ми русских и 2-х французских и немецких) были кряду три дня до открытия и даже на первой строке, потом 2 раза Товарищ[ество] поместило уже сообщение также во всех газетах в отделе хроники; по открытии выставки Товарищ[ество]

разослало опять новое объявление во все газеты на весь месяц вперед [4]. За сообщение в отделе хроники (которые и были помещены редакциями) мы ничего не платили, за объявления же перед открытием и за объявления настоящие Товарищ[ество] заплатило уже. Кроме того, на днях будет разослано новое оплаченное объявление с перечислением картин и имен авторов. Публика идет в достаточном количестве, впечатление выставка производит внушительное, гул о качестве произведений идет тоже довольно громкий, и почему в Москве нет о том никакого признака — я не понимаю и удивляюсь. Вероятно, нужно на объявления, чтобы они были замечены всеми, истрачивать несколько тысяч и печатать в одной газете и в одном и том же № на всех страницах: и в начале, и в средине, и в конце, да еще и приложить к тем же №№ афиш, но уж на такой расход не хватит наших средств. Мы делаем, что можем, или же (я согласен) мы не умеем это сделать, последнее вероятнее. Куинджи картины поставил и не попортил, хотя и не улучшил. Публика приветствует их восторженно, художники же (т. е. пейзажисты) в первый момент оторопели, они не приготовились, долго были с раскрытыми челюстями и только теперь начинают собираться с духом и то яростно, то истодтишка пускают разные слухи и мнения; многие доходят до высокого комизма в отрицании его картин; ну что ж, на здоровье! Вообще, выставка громовая; и потому лучшая из всех действительно. Академии же не помогает даже и Макарт [5].

К чему нам иностранцы? и разные мазурики? Это вопрос сложный. Чтобы ответить коротко, я скажу так: мы бойцы, нас немного, правда, т. е. настоящих, но мы не желаем, чтобы те, о ком Вы говорите, были бы против нас. То обстоятельство, что Леман, Харламов и Маковский пришли к нам, произвело очень сильное впечатление даже на такие крепкие лбы, как Исеев и вел. князь [6].

И. Крамской

366. А. А. КИСЕЛЕВУ

9 марта 1879 года

Милостивый государь Александр Александрович,

Ваша вторая картинка [1] продана за 75 руб. Вычитая 3 р. 75 к. процентов, следуемых в Фонд, остальные 71 р. 25 к. Вам при сем препровождаю. О получении их благоволите уведомить, а также и о получении прежде посланных за три картины. Две проданные в Одессе и одна здесь в Петербурге.

Член Правления И. Крамской

367. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

12 марта 1879 г.
СПб

Глубокоуважаемый Павел Михайлович.

На меня несчастье за несчастьем. Только что умер бедный мальчик, только что его похоронили, как на другой день захворала скарлатиной Соня. Быть может, это и было причиной, что София Николаевна не совсем теперь сумасшедшая; с ужасом думаю, что будет, если... Но, быть может, минует пущая беда, и за что это?

По всем этим причинам я не дотрагивался (почти) до картины «Старые тополя» [1], и, очевидно, ее не будет здесь на выставке, а уже в Москве.

Теперь, Вы два раза спрашивали, не нужно ли мне денег, и я два раза полагал, что могу миновать это, но теперь я просил бы [...] [2] возьмет теперешнюю картину за 2500 р., то было бы не худо для меня сделать следующую комбинацию: выслать мне 2000 теперь, а Вы получите от С[ергея] М[ихайловича], в то время когда картина будет в Москве.

Если ничего на меня не свалится в ближайшем будущем, то я хотел бы приехать в Москву во время выставки, чтобы поправить портрет Веры Николаевны, так на недельку пока.

Уважающий Вас И. Крамской

Слышали? Государь был! [3] а ведь мы и не думали, да-с, оно, того, приятно... [4] вытянутые лица в Академии художеств! На здоровье!!!

368. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

18 марта [1879].

Глубокоуважаемый Павел Михайлович,

Перевод на 2000 р. получил. Портрет Черкасского [1] начал. Самарина для брата его кончаю [2]. Ничего не пишу больше, потому что очень занят.

Тысячу благодарностей.

Вере Николаевне кланяюсь. Болезнь Сони благодаря бога идет правильно. Она веселая и ест. Толя поправляется.

Уважающий Вас глубоко И. Крамской

369. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

20 марта [1879].

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Суворин просит, чтобы фотограф, снимавший портрет Л. Н. Толстого, выслал бы к нему — Невский на углу Троицкого переулка, редакция «Но-

вого времени» — негатив, за вознаграждение, какое он сочтет нужным получить. Этого требует Гупиль в Париже, кроме того оттиска, который здесь я уже передал Суворину [1].

Уважающий Вас глубоко И. Крамской

370. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

31 марта [18]79 г.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Корпус в портрете Самарина я сделал при брате его (третьем) [1], который был у меня две недели (или около того) здесь, в Петербурге; этот, третий Самарин, только тогда успокоился, когда я сделал так, как Вы видите. Чтобы не ошибиться без натуры, я взял тулиновскую фотографию и скопировал, а в Вашем экземпляре корпус не сделан меньше против того, как он был, и только с рукава убрана часть складок — их было слишком много.

Вместе с телеграммой к Вам я телеграфировал и Дмитрию Федор[овичу] Самарину [2] о том, когда и где будет его портрет. Я ему писал раньше (4 дня назад), что портрет готов и высылаю его к нему, а в момент отправки я его уведомил, что портрет будет там-то, к Вам же телеграфировал на тот случай, чтобы Вы знали, если бы Самарин прислал за портретом раньше получения Вами ящика, но, как видно, ни письма, ни телеграммы моей он не получил [3]. Адресовал же я по имеющемуся у меня на его карточке адресу: Поварская, собственный дом, Д. Ф. Самарину. Верно ли?

Портрет Васильчикова [4] я знаю, что хорош, но я не доволен самой фактурой. Надо писать жирно, широко и в то же время тонко окончательно, а здесь жиденько красочка лежит, хотя хорошая краска и лепка есть. Ну да, словом, это же пустяки. Хорошо — и слава богу!

Уважающий Вас И. Крамской

371. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

6 апреля [18]79 г.
СПб

Многоуважаемый Павел Михайлович.

Я был убежден, что Вам известно, почему портрет Салтыкова не приехал, так как я очень обстоятельно написал на бумажке, приклеенной в пустой раме, что он приедет вместе с Поленовой карт[иной] «Лето»,

которую реставрируют, а портрет Салтыкова повторяется для него самого [1]. Что же касается критиков на Передвижную выставку, и в особенности о Репине, то это мне служит лучшим подтверждением того, что они говорят неверно: Стасов считает необходимым какую-то мистическую способность проникновения старины, помимо изучения даже [2], но что это за проникновение и как его отличить от ошибок и неправильного представления? Я понять не могу; спорил с ним об этом даже, но бесполезно. Матушинский же городит чистую чепуху относительно красоты и какой-то привлекательности как следствие ее (Софии) образования [3]. Ледакова [4] же я, к моему искреннему огорчению, даже и не читал. Я говорю: «к моему огорчению» потому, что Ледаков по своей колоссальной глупости самый веселый человек. У Репина есть все те формальные недостатки, пожалуй, о которых они говорят, и все-таки критики идут мимо настоящих его достоинств.

Мое мнение о картине Репина Вы знаете, оно для меня совершенно определилось при первом же с нею знакомстве, составилось помимо и даже вопреки слухам и остается до сих пор неизменным; да и вообще мои мнения о картинах другого художника довольно постоянны. Я знаю, что есть у Репина и чего нет, но я положительно говорю: укажите мне другую картину из старинного нашего быта, об которой бы можно говорить серьезно и без смеху? И если в картине Репина много недостатков, то в других ни одного серьезного достоинства (за исключением «Петра с Алексеем» Ге).

К картинам из русской истории (в том-то и беда критики) нельзя прилагать шаблонной эстетики западного искусства. Мир нашего народа (внутренний) так мало нам, воспитанным на западных взглядах, доступен, что мы готовы утверждать, что это не похоже, только потому, что не знаем, какую физиономию имела эта жизнь действительно.

Вере Николаевне свидетельствую мое глубокое уважение.

Уважающий Вас И. Крамской

372. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

29 апреля [18]79.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Прежде всего некогда. Портрет С[офии] Н[иколаевны] должен остаться детям [1]. Если они после моей смерти его продадут, их дело; а мне нельзя, как бы нужно денег ни было. За выставку радуюсь [2]. Наши приедут в Москву [3] в первой половине мая.

Уважающий Вас И. Крамской

373. И. Е. РЕПИНУ

29 апреля [1879].

Дорогой мой Илья Ефимыч!

Крепитесь! Вы переживаете нехорошее время: чуть не вся критика против Вас, но это ничего. *Вы правы!* (по-моему) [1].

Посылаю Вам *сто* руб. для задатков и за мебель и за дачу.

Письма от Ивачева [2] не получал. Раньше не послал, потому что не знал, получили ли Вы мое письмо и какой будет ответ. К 10 мая дача должна быть готова.

Радуюсь за нашу выставку.

Вере Алексеевне кланяюсь.

Ваш Крамской

374. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

10 мая [18]79.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Вчера у меня был Поленов и сообщил мне также то, что было известно уже мне из Вашего письма, что картина Куинджи прорвана [1]; каким это образом случилось — они не могут себе объяснить, так как еще вечером после окончательного закрытия в[ы]ст[авки] Поленов, Васнецов и еще кто-то обходили выставку, свидетельствовали ее, и ничего не было. Это очень печально, тем более что это случилось с Вами, которому так много Товарищество обязано. Искренно желаю, чтобы этот случай не послужил бы поводом отказать нам в чем-либо.

Кроме того, Поленов сообщил мне, что Репина нет в Москве, а между тем я просил его (Репина) кое-что для меня сделать по поводу дачи, для чего послал сто рубл. денег; и не знаю, получит ли он их или нет. Теперь я уж и не знаю, к кому мне обратиться, *никто мне так не близок* [2]. Попытаюсь написать к Васнецову. Я нанял в Жуковке, у Василия Яковлевича Ивачева, и София Николаевна приехала бы туда к 15 мая (я думал, что раньше), так как только около этого времени Соня кончит экзамены. К Вере Николаевне я имею просьбу: если возможно моей Сонечке летом заниматься с Вашими детьми у Натальи Васильевны [3] и предметами и языками, а также не отстать от музыки, то это было бы для меня большим благодеянием. Разумеется, я бы желал, чтобы я заплатил Наталье Васильевне, а также и Риба [4], если это вообще возможно. Пишу это к Вам на предварительное размышление и надеюсь, что Вы мне напишете откровенно Ваше мнение.

Что же касается портрета моей жены[5], то мне и в голову не могло ничего прийти обидного, а просто Вы понимаете, что продать его нельзя.

Уважающий Вас глубоко И. Крамской

375. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

14 мая [18]79 г.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Я слышал, что Репин будет переписывать свою «Софию». Очень уж я этого боюсь. Там есть кое-что, напр[имер], ноги передвинуть, стола прибавить и срезать немного правой стороны лица, но и только; это не называется переписывать, вещь историческая. Она многим не по вкусу, но это потому, что мы еще не знаем нашей старой жизни. Ведь что тогда было? Какая могла быть София? Вот точно такая же, как некоторые наши купчихи, бабы, содержащие постоялые дворы, и т. д. Это ничего, что она знала языки, переводила, правила государством, она в то же время могла собственноручно отодрать девку за волосы и проч. Одно с другим вполне уживалось в нашей старой России. Благодарю Вас глубоко за Соню[1]. Вере Николаевне кланяюсь.

Уважающий Вас глубоко И. Крамской

376. И. Е. РЕПИНУ

14 мая 1879
СПб

Дорогой мой Илья Ефимыч.

Будьте до конца долготерпеливы: я уже Вам навязал обузу, навязываю еще: потрудитесь отдать Ивачеву восемьдесят рублей из *ста*, которые я Вам послал. Остальные удержите в уплату Вам. Тут был Поленов и говорил, что Вас нет, а я к Вам послал деньги, теперь же получил (только что!) от Ивачева письмо и пишу уже прямо к нему. Я слышал, что Вы что-то хотели переписывать в своей картине. Если только то, что Вы мне говорили и что я находил, то пожалуй, а если что другое, то очень опасно. Решительно я из критиков ни с кем не согласен, и Вы увидите еще, т. е. доживете до момента, когда публика и наши судьи поймут, что Ваша картина верна истории, и потому переделывать — вещь опасная.

Вере Алексеевне низко кланяюсь.

Ваш И. Крамской

Велите прислать раму от «Русалок» [1], в Эрмитаже ждут и мой портрет Софьи Николаевны [2]. Он не поедет в путешествие.

377. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Неисправность Товарищества относительно рам — дело действительно возмутительное [1], но дело вот как происходит (положим, Вам от этого знания ни тепло ни холодно). Неделю тому назад (меньше) я узнаю, что из Москвы требуют рамы. Я говорю: чьи? Сергеев [2] отвечает: Маковский ничего не написал. Как же мы пошлем и какие мы пошлем? Нужно же узнать, для каких картин и какой выставки? Рам в кладовой много. Мы их спрятали, чтобы не портить в путешествии, да и тяжесть огромная. Я и говорю: напишите Маковскому, чтобы он написал, какие именно. После того получаю Ваше письмо и Репина, из которых я узнаю только, что картины уже больше месяца дожидаются рам и что будто бы начинается история с рамой Солдатенкова [3]. Все это меня очень тревожит. А между тем я более не член Правления [4]. Все это я передал Правлению, которое теперь представляет из себя один Лемох: Ярошенко еще не воротился из Полтавы, а Брюллов уехал на год куда-то. Ради бога извините, сегодня же я непременно сам все узнаю и устрою.

Глубоко уважающий Вас И. Крамской

378. А. К. ШЕЛЛЕР-МИХАЙЛОВУ

22 мая [18]79

Милостивый государь Александр Константинович,

Извещаю Вас, что я вчера получил, наконец, доски от Полевого, гравюры «Христа», голова и фигура, и при этом прошу Вас не стесняться и оставить извещение мое без ответа, если для Вас миновала в них надобность, так как я могу поместить их в другое место [1].

Примите выражение моего к Вам уважения. И Крамской.

Адрес мой: 9-я линия, между Большим и Средним проспектом, д. Корнилова, или видеть меня в мастерской внутри Павловского военного училища по Кадетской линии, средние ворота.

379. А. К. ШЕЛЛЕР-МИХАЙЛОВУ

15 сент[ября] 1879

Милостивый государь Александр Константинович,

Посылаю Вам рисунки из Пушкина. Опоздал, это правда, но я только что приехал. Если поздно, т. е. рисунки уже не нужны, не стесняйтесь, возвратите их обратно[1]. Два слова в оправдание рисунков: иллюстрировать такого поэта, как Пушкин, вовсе не легко (да я это уже знал и раньше). Что делать? Вы предоставили на мой выбор, но ведь это значит взвалить на человека огромную ответственность; и вот, как видите, я нарисовал банальные вещи и банальные темы; впрочем, у «Лукоморья» тема не банальная, но невозможная — словом, я понимаю отлично все, что можно сказать, но ведь кто же сделает так, как бы хотелось? И у Дорэ[2] не всегда удается. Ну, словом, разговаривать бесполезно. А если нужно еще и не поздно, а главное, если рисунки мало-мальски сносны Вам кажутся, возьмите.

Я сделал лиру возле Пушкина, а хотел гусли, но под руками не было рисунка, а на память боялся напутать. Если есть время, я переделаю, потому что гусли, кажется, лучше.

Примите выражение моего уважения. И Крамской.

380. В. А. БОБРОВУ[1]

4-е ноября [18]79.

Многоуважаемый Виктор Алексеевич,

Возвращаю Вам с великою благодарностию Ваш лак. Он послужил мне прекрасно. Теперь я уже переезжаю на старое помещение, и мои принадлежности офорта выручены из кладовой. Если Вы в чем-либо нуждаетесь, доставьте случай быть Вам полезным.

Примите выражение моего уважения. И Крамской.

381. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

26 ноября [18]79 г.
СПб.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Я очень сожалею, что первое мое письмо к Вам по возвращении Вашем из путешествия будет о деньгах, на которые я не имею никакого пра-

ва, кроме благосклонного Вашего согласия на мою просьбу. На этот раз я прошу прислать, если можно, *пятьсот* р. (500 р.).

На прошлой неделе я только что приехал, наконец, на свою старую квартиру; в мастерской еще ничего делать нельзя: надо вытопить и дать уйти излишку сырости; работать будет можно, это я вижу уже теперь; когда я проведу там несколько часов кряду, то не чувствую ни малейшей неловкости; запаха сырости особого не чувствуется, словом, мастерская как будто и ничего; работать, работать и работать. Дай бог только, чтоб новых остановок не было.

Шишкин воротился из Крыма с целым ворохом рисунков и этюдов, и я должен сказать, что он взглянул на южную природу по-своему и положительно сделал успехи в колорите. В настоящее время, как Вы знаете, здесь находится Репин. Привез картину [1] к великому князю, и я должен сказать, что картина эта, столь ординарная по замыслу и по прочему, кончилась у него хорошо. Середина положительно хороша, особенно по краскам.

Прошу передать и мой и Софии Николаевны глубокий поклон Вере Николаевне, а дети мои вспоминают частенько время, проведенное в Кунцеве.

Уважающий Вас И Крамской

382. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

8 декабря [18]79

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Перевод на 500 р. получил и, конечно, следует прибавить, что я Вам глубоко благодарен. Но ведь и я вот тоже запаздываю ответом. Вы-то имеете действительное на то право; я знаю, как Вы работаете, ну а я, как бы ни оправдывался, все равно, но вообразите же, что за это время действительно не мог написать. Только сяду — кто-нибудь и придет и помешает, вот и теперь, пишу утром, дети идут в гимназию, а меня требуют наверх, там натягивают картину [1].

Вере Николаевне мой глубокий поклон.

Уважающий Вас И. Крамской

383. А. С. СУВОРИНУ

[Декабрь 1879]

Уважаемый Алексей Сергеевич,

Я все забывал сказать Г-ну Шубинскому [1], что Боткин дает с удовольствием доску медную портрета худ[ожника] А. А. Иванова [2]. Прошу Вас

передать это ему, и пусть он как-нибудь или пошлет за доскою или сделает это сам. С праздником!

И Крамской.

384. Я. П. ПОЛОНСКОМУ

25 декабря [18]79.

Многоуважаемый Яков Петрович!

Не могу явиться — лежу в постели; уложил доктор да еще и без движения. Давно уже я и сам собирался навестить Вас, но, как бывает, люди, в одном городе живущие, но на разных концах, реже могут встретиться, нежели жители разных городов. Но, право же, я давно к Вам на дороге. Извините — писать неловко, и я сам себя не узнаю. Свидетельствую свое глубокое уважение Вашей супруге.

Глубоко уважающий Вас И. Крамской.

385. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

29 декабря [18]79 года
СПб

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Прежде всего, в ответ на Ваше последнее письмо, ставлю: я Вам глубоко благодарен за новое доказательство Вашей любви к искусству вообще и сердечному отношению к моим нуждам в частности [1]. Я ставлю это впереди всего для того, чтобы по прочтении всего письма Вы могли бы опять воротиться к этой главной оговорке, а не забыть как-нибудь ее: так как во все время ее из виду упускать не следует.

Несмотря на краткость, Ваше письмо меня взволновало: Вы желаете знать для *своих соображений*, зачем я беру тот или другой заказ? Позвольте, Павел Михайлович, я ведь мог бы Вам не отвечать? Я всегда помню одно: никто человеку не может помочь, если он сам себе не помогает; потом, я человек взрослый, и должен понимать, куда ведет та дорожка, на которую я давно уже вступил. Положим, могут встретиться в жизни люди, серьезно готовые прийти на помощь в ту минуту, когда кто-либо изнемогает под давлением обстоятельств? и я говорю прямо: Вас я считаю таким человеком, отсюда источник моего глубокого к Вам уважения, но я таков ли? Я тот ли человек, которому надо прийти на помощь? Отвечаю:

нет! Я из породы Верещагиных. Во мне сидит великая гордость и самомнение, я думал и (к сожалению) продолжаю думать, что я как-нибудь управлюсь сам, а не управлюсь — туда и дорога! Еще будучи учеником, я не побоялся жениться, размышляя: человек выше обстоятельств! Человек сам создает себе обстоятельства! *Мне* надо учиться, *мне* надо еще работать, как гимназисту, а я обзавожусь семьей, детьми и еще там я не знаю чем! Вы думаете, я все это проделывал бессознательно, не понимая (по глупости и молодости), что может встретиться? Нет, я гордо мечтал, что я все сделаю, что все в *моей власти!* В то время, когда всякий понимает, что излишек, как бы он мал ни был, отлагаемый постоянно, может дать человеку со временем устой и избавить его от унижения занимать, я поступаю как раз обратно: получаю куш за купол в храме Христа Спасителя и заранее предлагаю разделить его и Артели и Товарищам, делаю заказ этот общественным (а с общественных заказов положено было вносить 25% в кассу) и таким образом из 16 т. всего на мою долю приходится 4 тысячи за годичный труд, и после года работы немного более тысячи руб. в остатке. А? Хорош? Не глупо это? Дальше. Получаю за картину 6 тысяч[2], а чтобы ее написать, я делаю поездку за границу, в Крым[3], собираюсь с силами несколько лет, чтобы освободить 4—5 месяцев, необходимых для переписки набело; наконец, когда дело кончено и деньги получены — 3 тысячи руб. долгу и за уплатой в остатке 3 тысячи. Семья растет, расходы увеличиваются, годичный бюджет возрастает до 400-х и даже больше рублей в месяц. На очереди много мыслей и картин, а я все такой же нищий, как и тогда, когда жизнь начиналась. Является получение еще: портрет наследника и работа для Вас дает мне однажды около 10 000 рублей, что же я опять делаю: я их опять употребляю для фантазий: около половины расходуется на покрытие разных долгов, очистку всего прошлого, реставрацию жизненной обстановки, и остающиеся 6000 р. делятся на 4000 (годовое содержание семьи, квартира заплачена) и 2000 — мое годичное проживание за границей[4]. Все текущие расходы в эти 17 лет моей женатой жизни покрывались с заказов; так что вышеупомянутые крупные получения стоят как некоторые грани, эпохи. С развитием мне стало ясно, что без мастерской — оставляй живопись! Я дошел, наконец, до возможного для меня (при моей обстановке) предела, ясно вижу, куда и как надобно идти дальше, но ведь для этого нужны и средства другие; я рискую опять! Вместо того, чтобы остановиться, образумиться, работать, как все, принимать заказы для храма, принимать предложения публики и столичной и провинциальной (меня приглашали и в Киев[5] и в другие города) по написанию портретов, благо, думают, что я портретист по призванию, я беру обязательство на новую квартиру с мастерской, что разом почти удваивает квартирную плату, и... виляю от заказов и как-то лихорадочно мечусь. Знаю, что уже больше молодость не воротится, что для деятельности осталось времени меньше, чем прошло, что

сил физических в запасе немного, что семья остается ни чуточки не обеспеченною, а я, как закусивший удила конь, направляюсь храбро в темное будущее без фуража; ну скажите по совести, имею ли я право на поддержку? (т. е. виноват, на поддержку имею и от Вас ее часто получаю), но на удовлетворение всех моих нужд, которые в настоящее время выражаются 7—8 тысячами в год, — никакого! Не нужно себя обманывать.

И какой может быть об этом разговор!! Если бы (допускаю на минуту) мне предложили на год, на два эти деньги с тем, чтобы, отказавшись от заказов, я занялся бы тем, чем должен и хочу, то... признаюсь Вам, как это ни заманчиво было бы для меня, я откажусь. Откажусь на очень простом основании — некому будет заплатить за меня! Я говорил Вам: не дай бог писать с фотографии! Что я *ни за что не буду!* Что мне это надоело до тошноты! Это все совершенно искренне и верно, но чтобы казнить меня такими вопросами и напоминаниями с Вашей стороны, это... это несколько жестоко![6] И скажу уже все: это показывает (несмотря на всю обширность Вашего сердца), что Вы не знакомы с некоторыми сторонами жизни по опыту и что Вы всегда имели возможность не изменять раз принятому намерению. Извините меня великодушно за это последнее, но, если можно, станьте в мое положение и скажите: могу или не могу я рассуждать так, как рассуждаю?! Я уж должен и без того — мой долг Вам простирается сверх 3000 руб., да еще оговоренные заранее 1000, это и без того лежит на мне тяжелым камнем; правда, кроме этого долгу у меня и нет другого, но он (я допускаю) может как-нибудь с грехом пополам покрыться еще — в случае моей смерти, но больше — невозможно. Вы скажете — картина? Ну знаете, что я сам-то думаю? Я велю ее уничтожить, если она не будет написана при жизни; и я знаю, что жена моя меня послушает. Значит, на картину для меня лично надежда плоха, да, кроме того, я всегда помню, что такие вещи должны делаться на собственный страх, остаются те работы, которые есть и останутся налицо. Вот о них-то я и говорю, что покрыть долг как-нибудь достанет. А как же семья? Ну что ж? 5 человеками нищих больше ничего не значит на всю Россию! Да и то, если сосчитать, что я оставил обществу и что будет *стоить прокормление* моих голодных, то, может быть, мы и будем квиты. Я играю ва-банк, но только на свои. В этом вся моя гордость. Она же не позволяет мне и принять какое-либо предложение, именно потому, что *мои* расходы не расходы *только* на искусство; чтобы сделать понятным, я приведу пример: Иванов, *истинный* и великий художник, все 28 лет был один; его расходы можно предсказать с арифметической точностью, ну а у меня ведь не то: сегодня умер кто-нибудь (не я), завтра платежи за квартиру и обучение детей, а там расход на учителей музыки, после того пришла нужда обить диван наново! и т. д. и т. д., и заметьте, на это хотя тоже может быть такса, но я на таксу не согласен! Повторяю; может ли быть какой-нибудь

разговор серьезный о том, что Вы затронули Вашим письмом. *Нет, не может!*

Вот почему я сказал раньше, что я мог бы Вам и не отвечать. Но ведь я знаю и глубоко убежден, что Вами руководит в данном случае не мелкое чувство любопытства или неудовольствие, что я Вам кое в чем будто бы отказал[7], а от других принимаю, нет, причины Ваши уважительны, я верю, и поэтому-то я изложил все до последней возможности. Не хочу думать, чтобы Вами руководило следующее: «Мне нужно такой-то и такой-то портрет, И[ван] Н[иколаевич] не хочет, отказывается, а портреты между тем необходимы, надобно выяснить, чтобы заказать другому, или, словом, принять меры к тому; потому что обидно же в самом деле, когда для другого решается сделать». Хотя я, находясь в том положении, в каком нахожусь, и могу это подумать, но, повторяю, ни на минуту на этом не остановился. Я привык так Вас глубоко уважать и до такой степени освоился с присутствием в Вас сильной любви к искусству, что ищу причин в другом месте, из источника более высокого — сострадания к чужому положению,— на это указывает, между прочим, и вопрос Ваш: не нужно ли мне? И уговор быть без церемоний. Уж, кажется, я без церемоний! И в свое время попрошу оставшиеся те, уговорные деньги, о которых я еще в Москве заговаривал. Итак, вот Вам полная исповедь! Надеюсь, что Вы в душе сознаетесь в правоте моей точки зрения на себя самого и в моей трезвости понимания обстоятельств, т. е. что я говорю ни больше ни меньше того, что есть. А впрочем, может быть, все, что я наговорил, совершенно лишнее. Я принял мои *предположения* за действительность. Ведь предложения мне никто делать не думает? Тогда положение мое несколько забавное. Во всяком случае, я верю, что Вы мне раскроете эту загадку.

Теперь оправдательные пункты.

От портрета Иванова я не отказался, а хочу и постараюсь его сделать. Портрет Никитина, как священная обязанность, может подождать, как и все священные обязанности, не материальные, должны уступать по необходимости реальным обязанностям, которые на меня упали сверх ожидания при переезде. Я просчитался, сознаюсь, и отсюда необходимость портрета Васильчикова[8]. Что же касается Корнилова[9], то портрет его написал по особым обстоятельствам, и написал *не* за ту цену, которую мне платит публика. В Комитете по устройству памятника Пушкину мы познакомились, он хотел портрета, но сказал, что оплатить мой труд ему не под силу (он не богат), тогда я сказал, что моя цена для него будет от 50 до 1000 р., пусть он выбирает. Ну, отсюда не далеко и до старушки, которую я также давно обещался ему сделать[10]. Это портреты такие же, как Менделеева, и много еще найдется, т. е. это моя филантропия. Как видите, я еще играю роль и богатого человека — роль, уже вовсе ко мне не идущая! Единственное оправдание мне — это искреннее ко мне расположе-

ние с их стороны и оценка моих работ — ну, а это струнка у художника чувствительная!! Кажется, я отвечал по всем пунктам. Пишу к Вам выздоравливающий, т. е. поднявшийся с постели, где меня удержали целую неделю. У меня что-то случилось в кишках, начиналась какая-то опухоль на одной из оболочек, четверо суток лежал на одном месте лед. Говорят, надо ехать летом или в Карлсбад, или в Эсентуки. Господи! Ведь эдак и до развязки недалеко.

Судите меня как знаете!

Глубоко уважающий Вас И. Крамской

1880

386. Д. И. МЕНДЕЛЕЕВУ

9 Генваря [18]80 года.

Многоуважаемый Дмитрий Иванович,

До последнего момента все думал, что буду в состоянии быть у Вас сегодня, тем более что сегодня такая интересная конференция [1], о которой словесные рассказы не могут дать полного понятия, но, к моему искреннему и глубокому сожалению, я должен оставаться дома: моя болезнь не прошла совершенно, и все более или менее возвращаются схватки удушья. С нетерпением буду ждать от товарищей новостей.

Искренно и глубоко уважающий Вас И Крамской.

387. В. В. СТАСОВУ

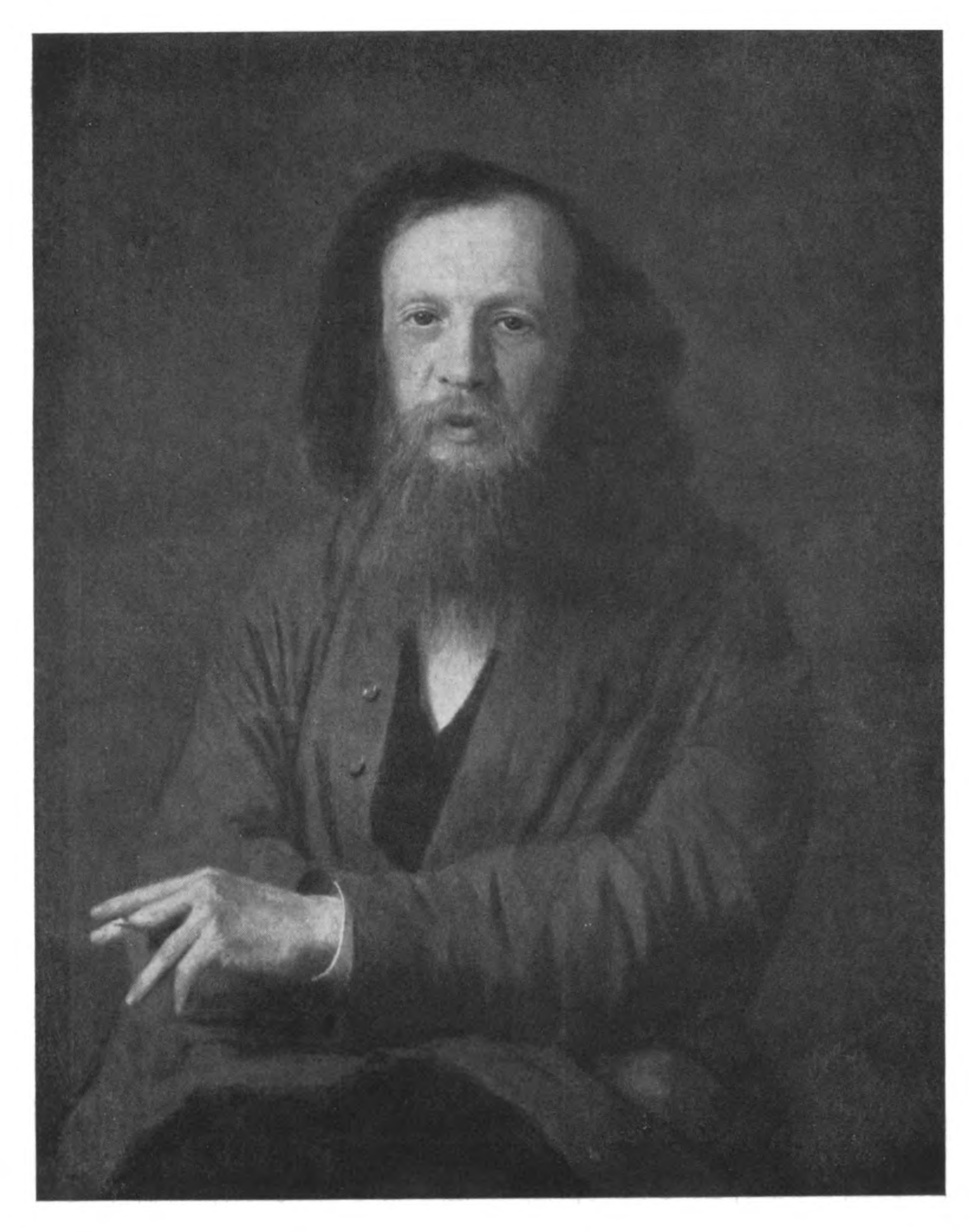
9 Генваря [18]80 года.
СПб

Многоуважаемый Владимир Васильевич,

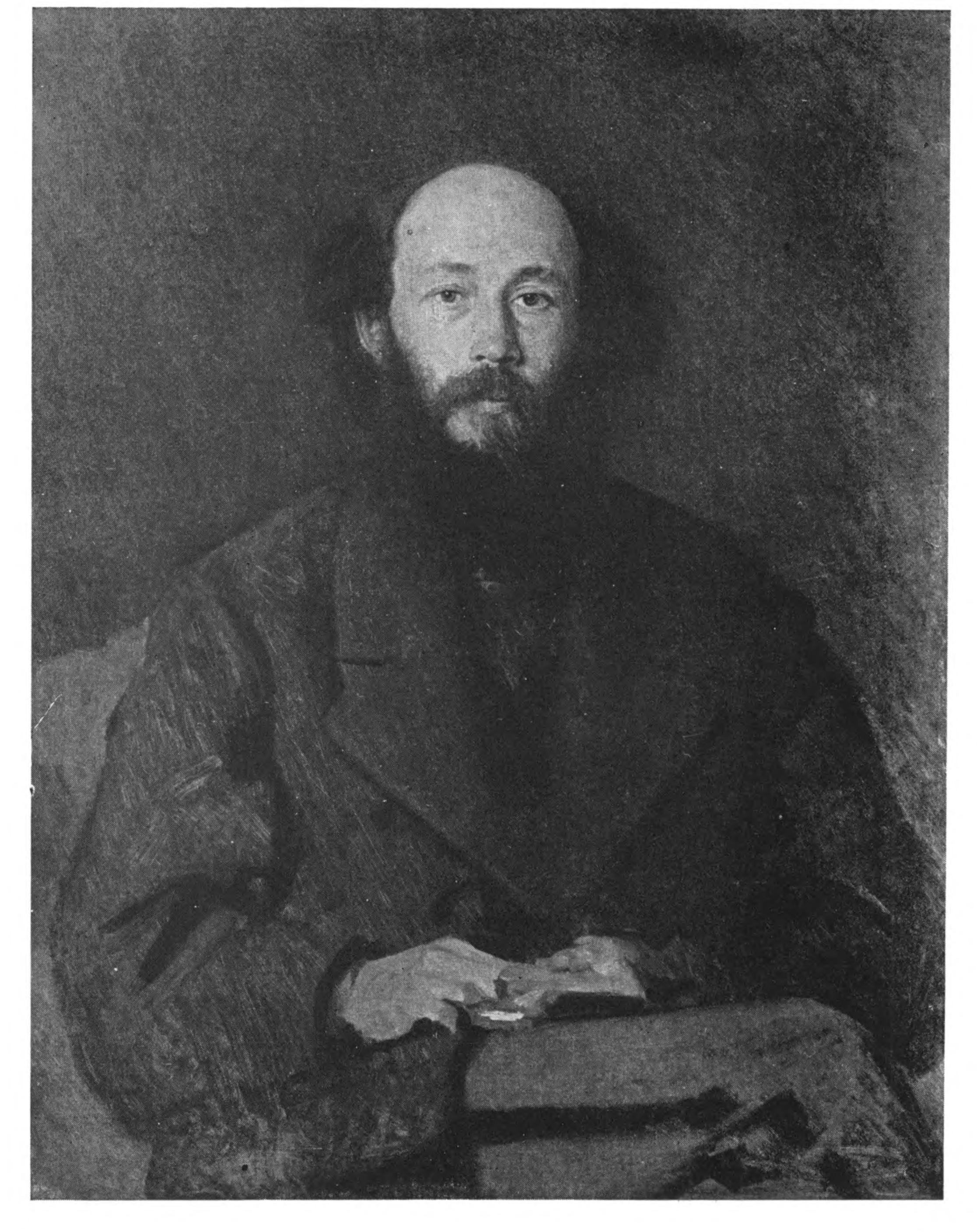
Благодарю и Вас и Верещагина за предложение заказа для Америки [1], но я не могу принять — уж очень много дела и без того, да притом же я и не мастер на эти работы... Итак, надо просить Васнецова.

Если бы Вы и не прислали запроса о книге [2], то я сегодня бы написал, так как только что кончил вчера чтение. Два, три вечера отнимали посетители, да и читал я ее особым образом: делал выписки и заметки. Уж очень долго я ждал эту книгу — справедливо ожидая, что там есть нечто достойное самого внимательного чтения, и я не ошибся. Что касается прогрессивных идей Иванова, то, разумеется, я тут вместе с Вами готов ставить сколько угодно восклицательных знаков, настоящих, а не

из приличия только; тем более что я ни на минуту не забываю того, что если многие идеи Иванова теперь почти ходячие между лучшими художниками, то в 30-х годах это просто — революция; не забываю и того, что как бы я ни был склонен понять условия, окружавшие Иванова, я никогда достаточно их не пойму. Что это так, я ловил себя часто на мелочах. Например, на странице 218, в письме к сестре своей он пишет: «Нам (т. е. художникам и людям умственного труда) нужно перевоспитывать великих мира сего в том разуме, что от них, как от лиц правительственных, будут зависеть лучшие успехи отечества,— и потом прибавляет чрезвычайно метко, — этой работы вовсе не знают иностранцы»[3]. Важность этого я, конечно, понял, потому что через 15 лет тому же Иванову Гурьев[4] в Исаакиевском соборе говорит, что пустить на освящение с бородой русского он не согласен, и нагло прибавляет, что француза, конечно, пустил бы. И я понимаю это хорошо до сегодня (через 25 лет после Гурьева) опять-таки потому, что условия эти докатились, почти в своей неприкосновенности, до моей особы. Но сколько же условий, исчезнувших уже? Итак, я говорю, что во всем, на что Вы бы обратили мое внимание, я заранее согласен. Не поразили меня также его художественные идеалы, потому что давно уже я догадывался о них из его картины, а еще больше из его этюдов. Я даже был приготовлен отчасти к его композициям[5], о которых вовсе не имел никакого понятия до теперешней осени. Это именно то, что я думал. Как давно я был приготовлен к пониманию Иванова, может Вам дать понятие следующее. Когда в 58 году я увидал картину его, то вот что я тогда думал: «Есть такие создания у художников, которые можно считать *совершенными портретами*, лучше и похожее которых напрасно стараться и сделать. К числу их надо отнести: Юпитера[6], Венеру Милосскую[7], голову Мадонны (Сикстинской)[8] и «Крестителя» Иванова»[9]. Вы видите, что если в группировке можно усмотреть незрелость, то Вы поймете только, что я хочу сказать. Мне тогда не было 22 лет, и уж, конечно, все это было пока на степени инстинктов. Но я не хотел Вас занимать собственной персоной, это только к слову,— я хочу только сказать, что многие вещи я уже знал без книги и был убежден внимательным изучением Иванова работ. Но вот какая сторона была для меня нова и особенно интересна: это его судьба. Ни одной еще трагедии я не читал с таким глубоким и захватывающим дух волнением. Положим, тут все связано роковым образом, т. е. его идеи и результаты труда его неизбежно ведут к трагической развязке; он умирает естественно, никто лично не виноват в его смерти, а между тем есть где-то виноватый! Я его чую! Это ужасное, бесформенное, холодное животное — человек. Повторяю, я с таким волнением читал эту книгу, что она положительно падала у меня из рук, и я не мог ее продолжать, должен был оставлять, чтобы успокоиться. Вот когда я готов сказать: жизнь — выше Шекспира! Прожить сознательно более 30 лет, работать, дать доказательства своей способности («Магда-



1. Портрет Д. И. Менделеева. 1878



2. Портрет Н. Н. Ге. 1879

лина»)[10], начало картины, масса этюдов (картину видели все, кто хотел, до 48 года)[11] и... не встретить ни одного человека, способного понять, что это такое — это, как хотите, ужасно! (Я говорю о тех, кто или по своему положению или по состоянию и богатству мог дать средства Иванову работать.) Невольно примкнешь к миросозерцанию Шопенгауэра[12]. Но, вероятно, история даром не проходит, хотя и говорят иногда противное.

Во мне уже несколько лет сидит гвоздем в голове мысль: что такое Верещагин? Не есть ли это Иванов, умудренный опытом, что с людьми надо поступать, как с «подлой *толпою*»? Он как будто говорит: «Нет, шалишь! Я не намерен умирать на соломе. Я тебя (публику) поставлю сразу на свое место». И вот разница в результате. Иванов за 300—400 этюдов и картин едва наскоблил 20 000 рублей, а Верещагин... Ну да, может быть, тут есть пункты разногласия?! Оговариваюсь для правильного понимания меня: многие вещи в действиях Верещагина лично мне несимпатичны, но я себя спрашиваю: имеет ли право Верещагин *употреблять силу?* Я отвечаю: *имеет*. Ну, а коли имеет, то, следовательно, и хорошо, что он ее употребляет. Гению позволено многое, даже все, — иное дело лягушкам. Как Вы полагаете?

А Вашей статьи об Иванове[13] я не видел. Вы обещали мне прислать ее, позвольте Вам напомнить.

Я все еще не выхожу. Первый раз, что выйду — зайду к Вам, чтобы принять возражения и подумать о них.

Глубоко уважающий Вас И Крамской.

388. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

9 Генваря [18]80 года.
СПб

Глубокоуважаемый Павел Михайлович,

Извините, что не тотчас отвечал, причиной книга об Иванове. Как раз в это время получил и три дня запоем читал. Это одна из самых сильных трагедий, какие только мне удавалось прочитывать.

Вы напрасно, совсем напрасно, уверяете меня, что Вами руководит любовь к русскому искусству. Ведь я с этого начал[1], просил об этом помнить, и если бы я иначе думал — я, конечно, ничего не написал бы. Не знаю, есть ли другой одинаково убежденный со мной относительно Вас, но, во всяком случае, нет другого, так мало менявшегося на протяжении нескольких лет относительно сущности Ваших отношений к русскому искусству. Что касается специально Вашего первого письма, вызвавшего во мне волнение, то оно грешит только одним: неполнотой. Если бы, например, я знал, что у Вас есть мысль с моею помощью достать этюд Иванова,

то разве же я отказал бы?![2] Неужели Вы не убеждены, что я для Иванова не сделал бы двухнедельного крюка? Ведь я с радостью бы это сделал, и, мне кажется, Вы должны бы это знать, и осторожность тут лишняя.

Что же касается того, что Вам как будто знакомо, что я Вам о себе сказал, хотя мы никогда об этом не говорили, то и в этом нет ничего удивительного; я не так закрыт, как кажется.

Я всегда говорю то, что думаю, особенно Вам; все, что я сказал о себе, я действительно говорил, и ни один раз по поводу разных обстоятельств, касавшихся других, так что нет ни одной новой мысли; может быть, некоторые факты новы, да и то едва ли. Относительно картины моей — Вы говорите, Вас интересует; верю; но не лишнее будет Вас познакомить с следующим фактом: *теперь я* вижу, что картина застрянет надолго, если не совсем. Что она медленно подвигалась — причиною не только отсутствие мастерской — это предлог только благовидный, вовсе даже нет, а опять-таки одно и то же — *надо* было работать другое. Она не могла быть сделана своевременно — почему? бог мне судья, но *не могла* действительно; я употребил *все от меня* зависевшее, но... выше лба глаза не бывают! Теперь, наконец, я могу, как видите, даже говорить об этом — потому что не так больно, приучил уже себя к мысли; а раньше — год, особенно два, я так болел этим, что когда у меня спрашивали — я приходил в нервное расстройство. Теперь другое дело — я скоро всем и каждому скажу то же, что и Вам. Итак, ради бога не думайте, чтобы я хотя на минуту сомневался не только в причинах, Вами руководивших, но и в готовности к помощи, где она *действительно* нужна; но прошу верить также и тому, что я не потерял еще способности соразмерять свои силы с обстоятельствами: я останавливаюсь на пороге и вовремя, я не могу себе позволить того, в чем так усердно осуждал других, и потому до тех пор, пока буду иметь энергию для борьбы, я останусь на этом опасном пункте; и, повторяю, долг в 4000 р. я еще кое-как вынесу, а больше — не могу. Неужели Вы хотели бы, чтобы я рассуждал иначе? Вы пишете, что лучше еще задолжать, чем отвлекаться заказами, и с Вашей стороны это последовательно, я понимаю, но с моей это непростительно. Итак, я считаю это совсем конченым вопросом.

Имеете ли Вы книгу об Иванове? Если имеете и имеете время прочитать, то поделитесь впечатлениями. Там есть вещи *высокие!* Спасибо Мих[аилу] Петровичу[3], он исполнил, наконец, то, что на нем лежало как обязанность, и исполнил превосходно.

Вере Николаевне глубокий и сердечный поклон и от меня и от С[офии] Н[иколаевны].

Уважающий Вас И. Крамской

Сегодня был у меня Сергей Михайлович и так моментально ушел, что я и спросить не успел ничего.

389. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

12 генваря [18]80.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

К моему искреннему сожалению, злосчастная *тысяча* рублей потребовалась раньше, чем я думал. Не прибавляю ни одного слова. Читали ли Вы книгу об Иванове? Очень хорошо!

Глубоко уважающий Вас И. Крамской

390. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

15 января 1880

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Директор Эрмитажа Васильчиков [1] просил у меня за одного молодого человека — ученика Московской школы живописи — фамилии его не знаю, но Вы, говорят, купили его этюд или картину на теперешней выставке учеников школы: «Летописец», что ли; словом, по этим приметам Вы скорее догадаетесь, о ком идет речь [2]. Скажите мне, что это за человек и в какой мере он подает надежду?

Уважающий Вас глубоко И. Крамской

391. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

17 генваря 1880

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Перевод получил и очень Вам благодарен. Приехал Верещагин: вчера у меня был, а что касается письма, посланного 12-го, а полученного Вами 15-го, то удивительного ничего нет с нашею почтою, вперед буду писать, как надобно.

Уважающий Вас И. Крамской

392. М. М. АНТОКОЛЬСКОМУ

С.-Петербург, 31 января 1880 г.

Дорогой мой Марк Матвеевич!

Наконец-то Вы едете! [1] Тут Вас уже заждались, говоря серьезно. Сначала и я говорил самоуверенно, что скоро приедет, а под конец на вопросы должен был отмалчиваться. Недавно мне показывал барон

Г. Гинцбург[2] новые для меня фотографии Ваши, голову крестителя[3] и Мефистофеля[4], и та и другая мне очень понравились. Голова крестителя на блюде, если Вы помните, мне всегда нравилась, как идея; по-моему, этот сюжет как нельзя более скульптурен, и я удивляюсь, как до сих пор этого не сделали (по крайней мере, я не знаю). Или, если и было кем-либо сделано, то мало, очень мало известно; одно жаль, почему Вы положили меч? Его не было, вероятно. Голова прекрасная, вылеплена удивительно, тип превосходный и выразительный. Очень, очень хорошо! И Мефистофель оригинален! Трудная штука, а Вы обошлись отлично. Мне он, пожалуй, понравился еще больше крестителя; хорошо также, что Вы не сделали ни шапочки с перьями в виде рогов, ничего подобного; браво! скептицизм и ирония захвачены резко, так и надо. Я готов был узнать его просто между сотнями голов; так он похож на Мефистофеля; и портрет сына Гинцбурга[5] прелестен, и как Вы ухитрились вложить столько грусти, задушевности и красоты в такой маленький клочок? За это Вы, наконец, великий мастер! Ну, да это, положим, Вы слышите не в первый раз, и так мы это можем с успехом бросить, тем более что остается еще кое на что ответить. Что касается Егорова[6], то я не знаю, что я могу тут сделать? Разумеется, я буду всем, кому случится, рассказывать, рекомендовать, но что из этого произойдет — не знаю; а вот насчет Стасова следует по-настоящему говорить и много и долго; но, знаете, так как тут об этом чуть не каждый день идет говор, то просто даже и надоело. Ограничусь коротким. Он (Стасов) человек отличный, честный, искренний, но немножко прямолинейный. В свое время это было достоинство, а теперь недостаток. Кто не читал книги, для того что-нибудь значит и статья, но после книги ничего читать не следует[7]. Книга удивительная. Письма его — это такая трагедия, каких немного мне приходилось читать. В одном *Стасов прав* — композиции Иванова[8] неизмеримо выше всех картин и этюдов. По-моему, эти композиции нечто феноменальное даже и для теперешнего времени. Вы не видали? Вот как приедете, потолкуем!

Елене Юлиановне свидетельствую мое глубокое уважение.

Ваш друг И. Крамской.

393. Д. И. МЕНДЕЛЕЕВУ

19 февраля [18]80.

Многоуважаемый Дмитрий Иванович,

Позвольте просить Вас помочь мне: если Вы увидите на днях Анну Ивановну Попову[1], то исходатайствуйте мне у нее сеанс для головки в картине?[2]

Искренне глубоко уважающий Вас И Крамской

394. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

22 февраля [18]80

Многоуважаемый Павел Михайлович,

На выставке в Академии художеств есть несколько вещей, стоящих внимания. Орловский еще никогда не был так хорош; особенно ферма [1].

Глубоко уважающий Вас И. Крамской

395. А. К. ШЕЛЛЕР-МИХАЙЛОВУ

23 февраля [18]80

Милостивый государь Александр Константинович!

Вследствие отзыва Вашего Зиновьеву [1], что работа ему может быть дана только в том случае, если он может заявить о чьем-либо согласии из художников Передв[ижной] выставки на помещение их произведений в «Живописном обозрении», свидетельствую, что *пока я* ручаюсь за три картины мои и Боголюбова.

Примите выражения моей совершенной преданности.

И. Крамской.

396. А. И. ПОПОВОЙ

25 февраля [18]80

Милостивая Государыня Анна Ивановна,

По обстоятельствам я не могу сегодня работать [1], о чем тороплюсь поскорее Вас уведомить, чтобы Вы даром не потеряли время.

Примите выражение моего к Вам уважения.

И Крамской

397. В. М. ВАСНЕЦОВУ

17 марта 1880.

Дорогой мой Виктор Михайлович!

Пока ни о чем жгучем не могу писать, только я Вам скажу, что я горю с общего собрания [1]. Но теперь дело не в том. Сегодня был Вл[адимир] Алекс[андрович] на выставке и интересовался знать цену Вашей большой

картины[2], когда я ему дал понять, что это с его стороны любопытство только, или он меня уполномачивает обратиться к Вам от него о цене, то он сказал: да, пожалуйста. Итак сколько, поскорей.

Ваш И. Крамской.

398. И. Е. РЕПИНУ

17 марта 1880
СПб

Дорогой мой Илья Ефимыч!

Ваше письмо[1] даже не предупредило событий. Многие сходятся на том, что Вы говорите; и шаг должен совершиться именно в желаемом Вами направлении. Со времени общего собрания я находился в огне, чувствовал необходимость какой-то меры, но какой? Это было мучительно определить. Я лично, да, полагаю, и Товарищество — будущее — будем Вам глубоко благодарны за Ваше превосходное письмо. Оно послужит основой и толчком, быть может, начинающейся бури, которая, надо полагать, очистит нравственную атмосферу. Конечно, Ваше письмо не есть частное, что бы там ни говорили, а глубоко общественное. Сожалею, что не могу собрать мыслей, чтобы написать что-нибудь, тороплюсь только уведомить Вас, что письмо Ваше я получил и что Ваши благородные усилия я глубоко ценю и радуюсь. Авось, бог даст, мы воротим членов-художников, растущих и развивающихся, и получим возможность свободы движения от мертвящих постановлений и бюрократических тонкостей, которые, однако ж, мешают жить и действовать.

Прибавлю: трудно Васнецову пробить кору рутины художественных вкусов. Его картина не скоро будет понята. Она то нравится, то нет, а между тем вещь удивительная. Я рад, что Влад[имир] Алекс[андрович] просил узнать о цене его картины. Боже мой, мы такие олухи, что, оказывается, не имеем об этом сведений, а околесину несем отлично.

Как ни трудно мне выступать активно, но если не найдется инициатора, то попробую еще раз.

Глубоко преданный и уважающий Вас И. Крамской

399. И. Е. РЕПИНУ

25 марта 1880
СПб

Дорогой мой Илья Ефимыч!

Следовало бы дать Вам подробный отчет обо всем случившемся здесь после Вашего отъезда, но это почти невозможно: так много было волне-

ний, споров, собраний. Все это, наконец, выразилось в коротеньком письмеце к Вик[тору] Мих[айловичу][1], которое мы и предлагаем Вам подписать прежде передачи по назначению. Не знаю, как Вы там в Москве — одобрите ли эту редакцию, и как, по-Вашему: удовлетворит ли она Васнецова? Мясоедов, причина всего случившегося, говорит: «Черт знает что такое! Я совсем писать не умею, я хотел успокоить Васнецова, а между тем вышло наоборот; напишите, пожалуйста, вы, т. е. Брюллов, Лемох и Ярошенко, от Правления, я вам поручаю, а то, пожалуй, я еще что-нибудь сделаю не так». Письмо Ваше я сделал известным некоторым тотчас же по получении и, извините, считал себя вправе, так как оно, разумеется, не частное, *а глубоко общественное*. Оно имеет такую огромную важность, что многих, если не всех, заставило призадуматься. На другой день по отъезде Васнецова я заявил Ярошенко, что считаю себя оскорбленным Мясоедовым, вместе с Васнецовым, даже больше, Мясоедов оскорбил и всех тех, кто находил необходимым читать письмо, и что я вхожу с заявлением и, подкрепленный еще шестью-семью человеками, потребую созыва общ[его] собр[ания] или ухожу. После долгих разговоров я отказался от этого, но только в силу того, что я не слышал *собственными ушами* первой половины разговора между Васнецовым и Мясоедовым, а редакции других, слышавших, несколько расходились. Собственно, я лично виню Васнецова только в одном: это в том, что он, уходя из общего собрания, не сказал настоящей причины, а написал ее на другой день[2], когда уже было невозможно немедленно потушить дело. Однако ж мы все довольно единодушно выразили Мясоедову наше мнение, что ему следует извиниться. Он обещал написать письмо, которое, как оказалось, еще больше подлило масла в огонь. Но Мясоедов утверждает, что в его письме стоит вначале фраза «*Не надеясь* изменить Ваше решение и т. д.», т. е. что он хотел бы, но не надеется, а не то что *не намерен*, как Вы пишете, ну, словом, мы толковали, толковали (прежде без Мясоедова) и решили написать такое письмо, под которым бы могли подписаться не только мы все, но и Мясоедов. Может быть, это цели не достигнет (что будет очень сокрушительно), но другого склеить ничего было нельзя. Примкните пока хоть к этому, если оно не противоречит Вашей совести, а дальше кое-что можно сделать и еще. Мне удалось сбить некоторых с *легальной* позиции настолько, что легальность не отстаивается уже как святыня, а рассматривается как предмет, подлежащий и отмене и изменению, и что следует пересмотреть все журнальные постановления и отменить те, которые мешают движению Товарищества как живого организма. А главное, что достигнуто, это урок воздержания и некоторая задумчивость в храбрых и непогрешимых и, сколько можно судить, искреннее желание принять за основу наших отношений не столько легальность, сколько человечность. Я не говорю о Товариществе, это невозможно, да и не нужно (т. е. этого

нельзя требовать), но человечность *можно* не только желать, но и *требовать*.

Теперь о Куинджи [3]. Бог знает, что у него на уме. Он говорит теперь, что он, пожалуй, вышел бы все равно, и что если бы эта картина [4] была у него раньше, то ему неловко было бы не поставить ее к нам, т. е. он считал бы своим долгом поставить ее, но пожал[ел] бы, пожалуй, что не вышел. Вот тут и разбирайте. Я давно заметил, что все *великие* таланты мало социальны. (Значит, мы с Вами невеликие.) Это я Вам по секрету. Господи, какая чепуха!!

Клодту решено *написать*, что, дескать, так и так, М[ихаил] К[онстантинович], письмо Ваше мы слушали, не обратили на него особого внимания, хотя и приняли к сведению, и перешли к очередным делам [5].

С Куинджи надо подождать. Он теперь имеет такой колоссальный успех, что если бы мы написали ему что-нибудь, то это имело бы вид заискивания, а это нежелательно. Впрочем, напишите, что Вы думаете. Великий князь о цене картины Васнецова сказал: «Ой, ой, ну, скажите, пожалуйста, кто купит у него эту картину?» Ужасно жаль.

Глубоко преданный и уважающий Вас И. Крамской

400. Г. Г. МЯСОЕДОВУ

27 марта 1880 г.

Милостивый государь, Григорий Григорьевич,

Я получил Ваше письмо [1]. Позвольте мне еще раз, последний, установить мое положение перед Вами и, прошу Вас,— поймите его. В тот достопамятный вечер, когда я услышал от Вас приятельское предостережение (как Вы назвали), я еще не был смертельно оскорблен; я был только обижен предположением и поражен, что Вы так легко допустили догадку сплетни с моей стороны. Я понял фатальное стечение обстоятельств: так как за полчаса перед Вами я был у Стасова и услышал от него в первый раз тот же вопрос, который он, вероятно, и Вам сказал: «Правда ли, что Ге ходил извиняться?» Я находился весь вечер под влиянием этого вопроса; а когда Вы мне сделали выговор, мне показалось это так чудовищно, что я долго ничего не мог сказать. Вы скажете: это неважно, мало ли мы сплетничаем в жизни? Но припомните, что речь идет о товарище — Н. Н. Ге — и о жгучем вопросе: нашем общем протесте против скверной вылазки Тютрюмова [2]. Сплетня такого рода становится гадкой. Вот почему я заговорил о нравственной чистоплотности. Вспомните, что Вы у меня даже не спросили, не я ли сообщил Стасову, а как будто это само собой

разумеется и для Вас нет в этом сомнения (хотя Вы могли бы немедленно спросить тогда же у Стасова, не я ли сообщил ему?), и Вы мне только советуете быть осторожнее. Само замечание Ваше было сделано несколько торжественно, чтобы я как-нибудь не забыл его: Вы его сделали не в разговоре, а после деловых 4 часов занятий, я встал попрощаться и стоя выслушал Вашу речь. Припомните, что к Вашим словам прибавил Ге? Он сказал, глядя в сторону, что «как бы я ни ненавидел человека, все-таки позволить себе» и т. д., в форме общей сентенции, не относя прямо ее ко мне, хотя кому же бы это могло быть сказано? Мы были втроем. Очевидно, Вы оба считали меня на это способным, и в ту минуту я был подсудимым. Но, повторяю, я считал себя обязанным дать Вам удовлетворение с тем, чтобы потребовать его в свою очередь, разумеется. В 8 часов утра я еду к Стасову взволнованный и требую, чтобы он написал Вам письмо и указал лицо, сообщившее ему это известие, потому что так и так, я получил оскорбление,— меня подозревают. Говоря ему лично, я говорю серьезно, я надеялся заставить его понять важность дела. Он обещал писать немедленно. Проходит день, другой, третий. Вы молчите, проходит неделя, я не могу больше терпеть и спрашиваю Вас, что же Вы мне на это говорите? Вы ответили: «Да, письмо есть, однако ж, неизвестно, кто ему это сообщил». Я почувствовал пощечину. Вот когда было нанесено действительное оскорбление. Мне нет надобности убеждать Вас, что Вы ошибаетесь, не придавая *теперь* этому обстоятельству значения, потому что я слишком ясно понимаю, что человек Вашего ума отличает малейшие оттенки разговора превосходно; притом, не могу же я настолько поглупеть, чтобы поверить, что Вы, делая мне замечание (и получив письмо по моим настояниям по этому поводу), не поняли бы необходимости сказать человеку прежде его вопросов. Для меня очевидно, что Вы остались в убеждении, что сплетня пущена мною. Поставленный Вами безжалостно в подлое положение, я, однако же, ничего сделать уже не мог, не мог и не хотел обращаться к Стасову, имевшему, должно быть, причины не открывать источник. Я решился предоставить времени вскрыть действительного виновника. Все это меня волновало до такой степени, что я решился надолго уехать за границу, но случилось иначе — я воротился раньше [3]. Мы встретились. Я зорко следил за Вами, я Вас ждал. Вы работали у меня [4]; чувство обиды стало сглаживаться под влиянием товарищеских отношений. Я думал, что Вы, наконец, узнали правду, и собирался даже с Вами объясниться, но Вы уехали, не зайдя ко мне, а потом, в два последние Ваши приезда Вы ко мне не заходили. Что случилось? Я не знаю, даже предположить ничего не могу, да и не предполагаю. На прошлом общем собрании Вы меня обвинили в превышении и захвате власти, и на требование факта Вы сослались на случай с Вашей картиной [5]. На этот раз для меня стало вполне ясно, что я стою у Вас на особом счету. Понятно, что я смотрел в оба глаза на то, как Вы держите себя со мной. Вот почему я

сосчитал даже 4 случая, когда Вы мне не поклонились, входя туда, где я находился. После этого и я счел себя вправе поступать точно так же и решился не встречаться с Вами нигде добровольно.

Теперь вот что необходимо для моего спокойствия: Ваш ум и жизненная опытность заставляют меня желать от Вас признания, что я неповинен в взведенном на меня подозрении не *на веру, а по убеждению*. Я не хочу знать, верит ли мне кто-нибудь или нет. Я желаю, чтобы Вы убедились, почему и прошу Вас съездить к Стасову с Брюлловым и потребовать от него, наконец, чтобы он указал лицо, сообщившее ему унизительную сплетню о Ге. Мы не дети, даже не молоды, а потому надеюсь, что если у Вас есть действительное желание не оставлять меня в тяжелом положении (что я усматриваю из Вашего письма), то Вам это ничего не будет стоить. Я вовсе не желаю насиловать Ваши склонности по отношению лично ко мне. Еще менее я желаю принуждать Вас извиняться, поэтому я и поспешил прекратить у Брюллова объяснение, принимавшее недостойный ни Вас, ни меня характер.

Когда Вы мне сообщите, что Вы *убедились*, что Стасов узнал об этом не от меня, я буду спокоен [6]. Вот и все. Прибавлю только, что было бы приятно, если бы Вы взяли на себя труд уведомить о том же и Ге.

Ваш покорный слуга И Крамской [7].

401. В. Д. ПОЛЕНОВУ

15 апреля [18]80
СПб

Уважаемый Василий Дмитриевич,

Я был сам у Васильковского [1] и посылал потом, но только в воскресенье пришло разрешение; «Аванпост» [2] уложен раньше по недоразумению, и, когда я его спохватился, было уже поздно, для рамы к Вашей картине не было ящика, нужно было заказывать, и так как картина и рама должны были возвратиться в Петербург из Москвы, то я, во избежание риска, раму оставил. Картина уже отправлена и придет раньше этого письма.

В настоящую же минуту я даже рад, что ни Ваша, ни Репина рамы не отправлены. Оказалась укладка безобразною! Картина Левицкого [3] «Перед храмовым праздником» не продана, да мы, по какому обстоятельству, не помню, но пометили ее в списке *проданною;* очень жаль, если это ошибка, впрочем, о цене этой картины ни разу не спрашивали.

Ваш искренне преданный Крамской

402. И. Е. РЕПИНУ

15 апреля [18]80 г.

Дорогой мой Илья Ефимович.

Рамы и картины укладывал я! Чрез столяров, конечно. Это ужас. Я не знаю, как случилось это. Одним можно объяснить себе — так как рамы начали укладывать в 4 часа утра уже в пятницу, рабочие возились почти две ночи и один полный день, и это были последние ящики, то утомление было слишком велико. Я как теперь помню, что один из брусьев рамы Васнецова я еще попробовал руками, когда он был привинчен, ну что ж делать, виноваты мы, теперь нужно перед Павлом Михайловичем как-нибудь это уладить или скрыть, если он уже раньше нашего не увидал всего безобразия [1].

Моя картина [2] будет к празднику без рамы. Раму делает *Жесель* [3] новую, а пока пусть постоит в багете с коленкором.

Савицкий ни за что не послал [4], мы с ним тут просто поругались (не всерьез, теперь надо прибавлять), говорит, что сделал глупость,— ставил в Петербурге.

Ни Вашу, ни Поленова рамы [5] я не решился отправлять, так как не было ящиков, да еще, кроме того, так как их нужно возвращать в Петербург из Москвы, то хлопоты и проволочки с ящиками решительно не стоили риска.

Ради бога, не ругайте очень. Тут со всеми ящиками вышел кавардак, Савицкий нашел какого-то столяра, и вот мы по сей причине не могли положить картин с рамами. Много механических ящиков осталось — не по размеру.

Извините еще раз.

Портрет Шишкина протрите лачком немножко [6].

Ваш И. Крамской

Зато у вас в Москве картина Максимова!!! [7]

Цены посланы Маковскому [8].

403. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

апреля 24 1880 г.
СПб

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Извините, что так долго не отвечал, причина весьма неуважительная — я расклеился по всем швам морально, какое-то отупелое состояние, и еще, вероятно, нескоро приду в себя. Все передряги Товарищеские [1] оставляют скверный осадок после себя, поэтому задержал и картину. Завтра посылаю рисунки и акварели, Гуна тоже, от Шишкина, не знаю,

получу ли[2], впрочем, я пошлю к нему записочку завтра, давно я его не видал.

Верещагина с аукциона[3] не видал, а спустя неделю получил от него записочку, в которой он объявляет, что не заходил и не зашел ко мне потому, что ему было совестно после обещания и после того, как он не сдержал слова, уезжая, извиняется и просит отложить портрет до другого раза[4]. Так и кончилось.

Дай Вам только бог перенести до конца то тяжелое положение, которое называется «любовь к искусству». Не о награде и благодарности речь, на это нечего рассчитывать — люди неумолимы и жестоки, особенно люди, которых судьба поставила высоко над толпой. Я говорю о Верещагине, я ему его аукциона простить никогда не могу[5]. Одна надежда на всесправедливое время, но эта надежда для личности, как Вы, знаете, мало утешительна. Картину[6] мою поправил, и как будто лучше, впрочем, Вы увидите. Рисунков же русских художников у меня, к сожалению, не валяется никаких, и, стало быть, этим служить не могу.

Вере Николаевне мой глубокий поклон.

Уважающий Вас глубоко И. Крамской[7].

404. А. К. ШЕЛЛЕР-МИХАЙЛОВУ

[1880]

Милостивый государь Александр Константинович, извините меня великодушно, что я так долго задержал данные для моей биографии.

Я родился в 1837 году, в мае (27), в уездном городке Острогожске, Воронежской губ[ернии], в пригородной слободе Новой Сотне, от родителей, приписанных к местному мещанству. 12-ти лет от роду я лишился своего отца, человека очень сурового, сколько помню. Отец мой служил в Городской думе, если не ошибаюсь, журналистом; дед же мой, по рассказам, был так называемый войсковой житель и, кажется, был тоже какимто писарем в Украйне. Дальше генеалогия моя не подымается. Как видите, она столь же древняя, как и любая дворянская. Учился я вначале у одного грамотного соседа, а потом в Острогожском уездном училище, где и кончил курс с разными отличиями, похвальными листами, с отметками «5» по всем предметам, первым учеником, как свидетельствует и аттестат мой. Мне было тогда всего 12 лет, и мать моя оставила меня еще на один год в старшем классе, так как я был слишком мал. На следующий год мне выдали тот же аттестат, с теми же отметками, только с переменою года. Как видите, ученость моя очень обширна. Не имея средств перевести меня в Воронежскую гимназию, куда мне очень хотелось, я остался в родном

городе и стал упражняться в каллиграфии в той же Городской думе, где место моего отца занимал тогда старший брат (старше меня лет на 15-ть). Потом служил несколько времени у посредника по полюбовному межеванию. Как рано появилось у меня влечение к живописи — не знаю. Помню только, что 7-ми лет я лепил из глины казаков, а потом, по выходе из училища, рисовал все, что мне попадалось, но в училище не отличался по этой части — скучно было. Когда мне было уже 16-ть лет, мне представился случай вырваться из уездного города с одним харьковским фотографом, приехавшим в наш город по случаю собравшихся войск и бывших парадов, разводов, учений. С этим фотографом я объехал бóльшую половину России в течение 3-х лет в качестве ретушера и акварелиста. Это была суровая школа — фотограф был еврей. В это время (а начал и раньше) я очень много читал, поглощал все, о чем только мог услышать. 20-ти лет приехал в Петербург и поступил в Академию в 1857 г., а в 1863 г. вышел из нее вместе с товарищами, в числе 14-ти человек, отказавшись от конкурса на большую золотую медаль. Затем, женившись, я начал вечную историю борьбы из-за куска хлеба, преследуя в то же время цели, ничего общего с рублем не имеющие. Так дело тянется и теперь. Когда кончится мое (в сущности, каторжное) теперешнее положение и кто одолеет в борьбе — я не знаю и не предугадываю. Еще пять лет тому назад я, пожалуй, ответил бы с несомненною уверенностью, что я буду победителем, но теперь... не решаюсь. Чем больше захватываешь поле, тем больше встречается препятствий, не имевших прежде места, силы же не увеличиваются в той же прогрессии. Словом, на этом месте начинается сказка про белого бычка, и потому останавливаюсь, должно быть, из благоразумия.

Никогда и ни от кого — ни от отца, ни от брата, ни от матери и ни от кого из благодетелей — я не получал ни копейки. Служил я за 2 руб. 50 коп. в месяц. Уехал из Острогожска к фотографу в Харьков — на заработанный рубль. Учился и всегда жил только на то, что мог заработать. Вот моя история. Признаюсь, мне было тяжело рассказывать биографические данные, и я охотно бы предпочел не делать этого, но так как из меня, очевидно, вышло нечто вроде «особы» и так как люди очень любопытны и не могут отстать, пока не узнают чего-нибудь (это не к вам относится, а к читателям — честное слово!), то и пусть узнают голую правду.

Мои работы: еще будучи учеником Академии, в 1863 г. я сделал до 50-ти рисунков для купола в храме Спаса в Москве, своему профессору Маркову, и 8 картонов в натуральную величину. Потом, уже по выходе из Академии, через $1^1/_2$ года, писал и самый купол. Потом портреты, и карандашом, и красками, и чем попало. Сколько их и где они — не помню и не знаю, потому что я в качестве русского человека в этом отношении никуда не годный человек: всегда хотел вести счет, записать, что, кому и когда сделаю, даже несколько раз давал искреннее слово снимать фото-

графии и... должно быть обстоятельства выше намерений. Знаю, что это не оправдание!

Повесть моя будет не окончена, если я не прибавлю, что никогда и никому я так *не завидовал* (в самом широком смысле этого слова), как человеку действительно образованному. Прежде у меня даже была лакейская паника перед каждым студентом университета. Извините, негде прибавить комплиментов, а потому просто подписываюсь

И Крамской[1].

405. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

15 сентября 1880. Москва.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Забыл я вчера поговорить об одном деле. Сын Никитенко[1] (давно уже) желает найти себе место, какое, все равно. Практическое, конторское, торговое, лишь бы оно давало ему возможность в будущем постепенно подыматься и расширять и свои средства, и ... способности. Позвольте изложить Вам кое-что о его службе теперешней. Вот уже 5 лет как он служит в транспортной конторе «Надежда» чем-то вроде бухгалтера (т. е. не совсем, а поменьше), да так до сих пор и застрял. Правда, жалованье его за это время повысилось рублей на 15 (теперь он получает 55), но характер дела ему не по душе именно потому, что просвета в будущем не видно, нет никакой надежды передвинуться выше — или, лучше сказать, повышения приходится ждать еще лет 5 и т. д. [...]

Дело не горит, ждать можно, у Вас много есть и знакомых и случаев, может быть, найдется для него что-нибудь подходящее.

Вере Николаевне еще раз мое глубокое почтение.

Уважающий Вас И Крамской[2].

406. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

20 сентября 1880
СПб

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Что до Никитенко, то время есть еще и хорошего я так скоро не жду, да, наконец, я и не думал его рекомендовать Вам. Если бы мне пришлось исполнять все просьбы, с которыми ко мне обращаются, то не проходило бы недели, чтобы я не надоедал кому-нибудь и о чем-нибудь. Об этом же молодом человеке я упомянул, потому что отец его меня несколько раз

обязывал, вот уже целый год он просит меня — не будет ли случая, затем хорошая семья и т. д. и т. п., ну я и пробую. В настоящее время Вы, вероятно, получили уже квитанцию на картину[1]. К сведению Вашему, присовокуплю (если Вы видели картину), что о голове, может быть, еще речь будет, кроме того, она не в общем тоне, немного желта, я думаю ее поправить по возвращении.

Рисунки и акварели Ваши у меня, и я уж их сколько раз забывал. Я писал Вам, что высылаю, вечером, а наутро, когда закупоривал ящик, забыл, потом хотел взять теперь с собою в Москву, и опять та же история. Ив[ан] Ив[анович] Шишкин вышлет на Ваше имя 200 р. для передачи *Ольге Емельяновне*, матери *Васильева*. Она, бедная, больна и находится в Москве проездом в Крым, живет она у Сухаревой башни, в Первой Мещанской улице, д[ом] Богданова, у своей сестры Замятиной, сестра эта ее там обижает, забрала у нее деньги и все такое, словом, она в беспомощном состоянии. Ив[ан] Иванович не имеет никого в Москве, кому бы доверить навестить Васильеву, и спрашивал у меня, можно ли к Вам обратиться с такого рода поручением,— я сказал, что я думаю. Впрочем, он Вам сам напишет. Теперь он пошел сделать перевод денег в Москву на Ваше имя, а я исполняю только предисловие.

Благодарю Вас глубоко за поздравления и делаю то же задним числом.

Был у Перова, видел картину «Никита Пустосвят»[2] и нашел и его самого, а главное, картину гораздо лучше, чем ожидал. Есть головы положительно хорошие.

Уважающий Вас И. Крамской.

407. В. В. СТАСОВУ

7 октября [1880]

Уважаемый Владимир Васильевич!

Чтобы указать художника для царского портрета, необходимо знать, какой суммой располагает музей[1]. И что такое — много заплатить или мало? Например, может быть, и 600—700 рублей за такой великий портрет музей считает дорого? Словом, я художника укажу и укажу по цене, какую им не жаль заплатить, и будет (относительно, конечно) и добросовестно и хорошо. У меня есть несколько на памяти. Я знаю, что от них можно требовать и за какую цену,— есть в 300 рублей, есть и дороже. Нужно знать, к кому обратиться, и потому пусть объявят сумму, какой они располагают, а я сообразно этому и рекомендую.

Очень интересна поездка Ваша к Толстому[2], да, это человек! Я тоже немножко испытал его на себе влияние и до сих пор помню. Первый раз,

что буду возле библиотеки, заверну, чтобы поговорить, да, кроме того, и весьма любопытно послушать и про заграницу.

Скоро увидимся.

Уважающий Вас глубоко И. Крамской.

408. А. П. БОГОЛЮБОВУ

СПб. 10 Октября 1880 года.

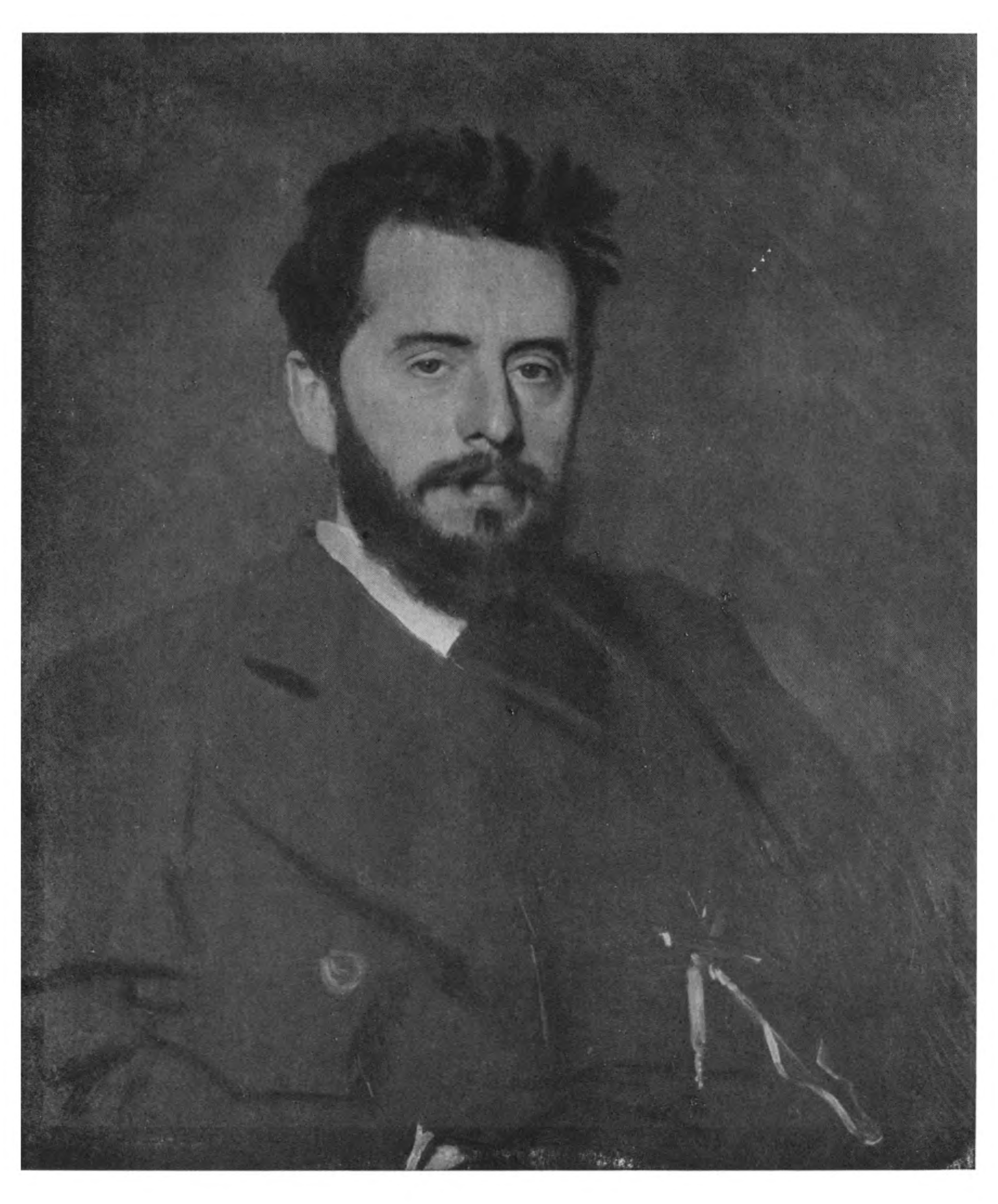
Многоуважаемый Алексей Петрович,

Благодарю Вас сердечно за занавес (драпри) — прекрасная и солидная штука. Очень хорошо. Пришлось только поднять мою полку железную к самому потолку, потому что драпировка сделана очень полной, и длинной, ну, словом, совсем в порядке и некоторым образом украшение мастерской. Одно, чего я боюсь, это — моли. Ведь это шерсть. Жалко будет, если эта тварь заведется. И за Голохвастову [1] низко кланяюсь. Ну там видно будет, как и что; и поскольку сия живопись — живопись. Очень вероятно, что окажется далеко от оригинала.

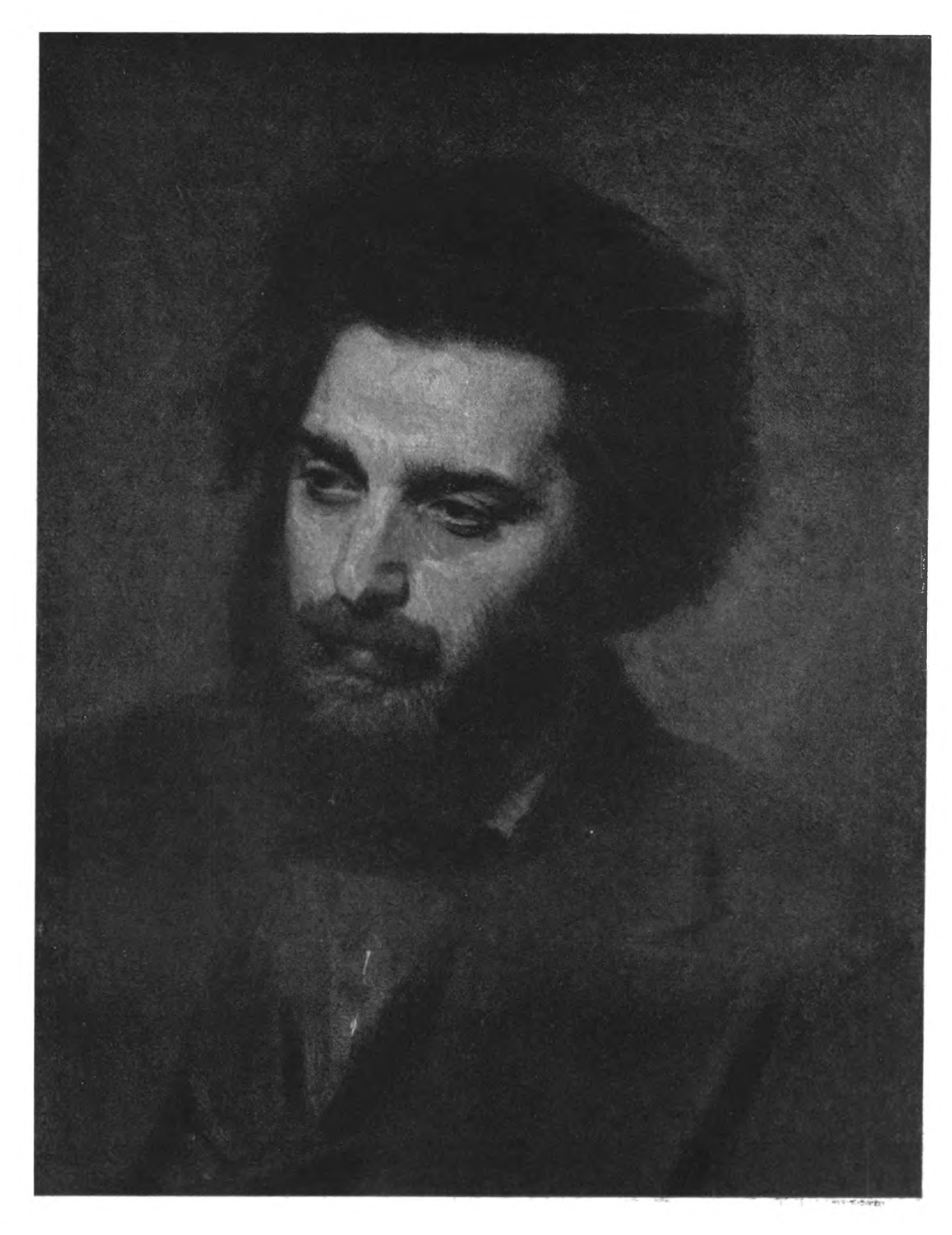
Ваше последнее письмо принесло мне и некоторое огорчение. Внемлите: Вы говорили с великим князем [2]. Вот тебе бабушка и Юрьев день! Я теперь и раздумываю, как бы мне так сделать, чтобы чем, боже сохрани, не обидеть вел. князя, а каким дипломатическим образом извернуться? Во-первых, об снятии секвестра — пожалуй, придется сказать, что так как мы получили официальную бумагу, то такою же официальною бумагою и от его же имени и должно быть уничтожено [3]; и как это ни замазывай, а смысл все-таки будет тот, что, дескать, Ваше Высоч. изволили сделать ошибку (?) ну и поправьте; да к тому же ведь *я один* буду говорить за Товарищество, стало быть, придется нацепить следующую привеску: что даже после бумажки от Вашего имени Товарищество остается свободным в выборе помещения для своих выставок: найдет оно удобным для себя — пойдет в Академию художеств, не найдет, поищет другое. Ну, словом, как ни поверни, положение хуже губернаторского.

Теперь то, другое, лично обо мне [4], о чем Вы даже и писать считаете неудобным; это уже такая неожиданность, что я желал бы быть за 100 верст от аудиенции. Вы думаете, что все хорошо кончится, а я думаю — нет, потому что я даже и не подозреваю, о чем пойдет речь и что Вы натворили там такое.

Если будет речь о моем прикосновении в Академию, т. е. чтобы я туда пошел, то ведь я начисто отказываюсь и скажу, разумеется, почему. Ну что же хорошего? И разве великий князь так привык вдумываться в



3. Портрет П. А. Брюллова. 1879



4. Портрет А. И. Куинджи. 1877

то, что слышит, что я выйду из его кабинета с благоволением?! Не думаю и боюсь почему-то предстоящего свидания.

Уважающий Вас И Крамской.

Дай бог чтобы вел. князь забыл!

Мне сдается, что Вы меня совсем не знаете, я, ей-богу, никуда не годный человек, на меня надо махнуть рукой. Никогда не привыкну к стойлу.

409. И. Е. РЕПИНУ

28 октября 1880 г.

Многоуважаемый Илья Ефимыч,

Николай Павлович Аловерт[1], редактор «Огонька», не знает, что ему делать: Сидоров не выдает картины[2], потому что она у него копируется, хотя перевод на новый холст кончен давно, остались едва заметные полоски, где были швы, но эти полоски он оставляет, чтобы говорить, что картина не кончена. Я у него был сам и требовал выдачи картины, так как я должен передать картину великому князю. Он обещал, а когда я посылаю за нею в назначенный срок, то его не застают. Не примете ли Вы каких-нибудь мер?

Как Вам должно быть уже известно, Товарищество добилось своего — оно имеет отдельный зал на Всероссийской выставке[3], третий, последний от входа. Большой — 12 саженей длины и 8 саженей ширины. Всех больших зал три. Мы послали Вам об этом циркуляры[4], а на днях высылаем другие об альбоме[5].

Извините, что пишу на бланке[6].

Уважающий Вас И. Крамской

410. Е. А. ЧЕРКАССКОЙ[1]

30 октября 1880.

Ваше сиятельство!

Завтрашний день отправляю портрет[2] чрез городскую станцию. В воскресенье посылка будет доставлена к Вам на дом. В ящике Вы найдете два портрета; кроме назначенного Вам, Вы найдете еще маленький, который я сделал в такое время, когда я был особенно недоволен большим и хотел изучить физиономию с фотографии, на которую все указывали как на самую схожую.

Прошу Ваше сиятельство великодушно извинить меня за медленность; в свое оправдание я могу только сослаться на желание сделать на сколько возможно удовлетворительно. Несмотря на то, что все, кто видел портрет, были довольны, я с нетерпением буду ждать Вашего приговора, как наиболее строгого и справедливого.

Цена маленькому портрету 500 р., в случае, если бы Вы пожелали и его оставить у себя, иначе прошу Ваше сиятельство препроводить его к П. М. Третьякову, который уже при случае возвратит мне его.

Прошу ваше сиятельство принять выражение моей глубокой почтительности И Крамской

P. S. Если будут пятна в живописи и какие-то неровности, т. е. то мат, то блеск, то прошу Вас не смущаться. Это обстоятельство временное — до тех пор пока будет покрыто лаком.

В[асильевский] О[стров]. Биржевой переул[ок]. д. Елисеевых, кв. 5.

411. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

30 октября 1880

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Извините, что на бланке [1], первый лист попался под руку.

Если к Вам пришлют портрет Черкасского от княжны Черкасской, которой я послал два на выбор, то не удивляйтесь. Я прошу Вас поставить таковой где-нибудь у себя во складе до первого случая и прошу Вас извинить меня за это.

Вере Николаевне мой глубокий и сердечный поклон и привет.

Уважающий И. Крамской

Дело с выставкой, т. е. с Боткиным [2], уладилось.

Мы получили почти все, что требовали.

412. А. С. СУВОРИНУ

30 октября 1880 г. [1].

... Дальше: нынешним летом М. П. Боткин встречает совершенно неожиданно Семирадского в Москве. Какими судьбами? Так и так, вызван по телеграфу Уваровым [2]. Ну и что же? Да, ничего, пока в цене не сходимся. На другое утро Боткин, возмущенный, едет к Уварову и излагает

ему все неприличие приглашения Семирадского, но ничто не берет. Уваров ссылается на то, что у Семирадского все так археологично. Тогда Боткин спрашивает, видел ли Уваров, как археологично сделал Семирадский образа в храме Спаса?[3] Оказалось, что граф не собрался еще. После всего, Уваров успокаивает Боткина, что все русские художники получат свою долю в работах (каково?). Действительно, когда уже Семирадский уехал, обделав дело, Уваров разговаривал в Москве с художником Невревым[4], который хотел за картину по 3000 рублей, а Уваров предлагал по две. Семирадскому же заплачено по 10 000 рублей, и, кажется, картины уже кончены[5]. Это последнее не достоверно, т. е. я только слышал, а сообщенное раньше я знаю из первых рук.

А Верещагин-то? Очень жаль одно, что банкет, предложенный ему здесь, в Петербурге, от имени художников, он отверг, а там принял[6]. Ну, да это, должно быть, так и нужно.

Уважающий Вас И. Крамской.

413. Е. А. ЧЕРКАССКОЙ

6-е Ноября 1880 г.

Ваше сиятельство,

Искренне радуюсь, что портрет мне удался. Признаюсь, я со страхом ожидал Вашего приговора. Ведь портреты такого рода вещи, которые только тогда что-нибудь и стоят, когда передают хотя сколько-нибудь человека. А тут все усложнялось еще тем обстоятельством, что глаза, наиболее глубокая черта физиономии, закрыты очками, а рот и вовсе почти отсутствует. Словом, я с особым вниманием ловил всякое умное замечание людей, знавших князя, и даже тех, кто хотя только видал его.

Благодарю Вас также и за телеграмму[1].

Что касается расходов по пересылке и прочая, то, во 1-х, рама следует при портрете, а дорожный расход столь незначителен, что прошу Вашего позволения исключить его вовсе со счетов.

Тысячу пятьсот руб. серебр. получил.

Прошу принять выражение моей глубокой почтительности.

И Крамской.

P. S. Весной будущего года я буду в Москве и, конечно, сочту своею обязанностию быть у Вас, чтобы привести в окончательный порядок портреты, т. е. покрыть их лаком, а до того времени, делать нечего, надобно будет помириться с теми пятнами, которые бывают в живописи от нескольких слоев красок.

414. И. Е. РЕПИНУ

7 ноября 1880

Дорогой Илья Ефимыч, я очень доволен, что мне удалось самому обуздать г. Сидорова. Картину [1] выручил, ее уже копируют, только не Загорский [2], а Манизер [3]. Они как-то там сделались.

Что касается швов, то не говорите, что глупость, так как оно теперь — очень хорошо. Сидоров — молодец.

В настоящую минуту у вас в Москве наш посланный г. Константинович [4] для подписания журнала экстренного общего собрания. Случилось это потому, что товарищ министра внутренних дел сегодня, например, объявил нам, что он дать разрешение на открытие выставки постоянной не может, а если мы будем просить о дополнении к Уставу, то это весьма скоро сделается, и пригласил нас подать прошение, в воскресенье или понедельник, об этом [5]. То есть, я Вам доложу, что за чиновники!

Ну что ж, право, иметь права́ и на постоянную выставку никогда Товариществу не мешает; затем расходов Товариществу от сего никаких не предстоит, так как, если Вы помните, я просил разрешить мне устройство выставки постоянной на свой риск и страх, а там будет видно. Сыр-бор загорелся оттого, что градоначальник не разрешил вывески.

Я думаю, что никто не откажется подписать протокол, так как все должно быть сделано легально. Отсутствующие Ге, Мясоедов, Бронников и Боголюбов спрошены телеграммой и уже отвечали сегодня, что согласны. Стало быть, постановление об изменении параграфа Устава состоится единогласно.

Преданный Вам И. Крамской

Какую бурю восторгов поднял Куинджи! [6] Вы, вероятно, уже слышали. Этакий молодец — прелесть!

415. И. Е. РЕПИНУ

13 ноября 1880
СПб

Дорогой Илья Ефимыч, московские члены прислали протест против приведения в исполнение решения общего собрания относительно альбома [1]. Жаль очень, еще одно хорошее дело похоронено. Но, по-моему, напрасно написан даже самый протест; циркуляр [2], который разослан теперь от Правления, мне кажется, достаточно оправдывает от нарекания, чтобы оно хотело себе присвоить права, ему не принадлежащие, т. е. дело, которое должно быть поручено комиссии, Правление самовольно хотело исполнить. Неужели так мало известны общие нравы Товарищества, что забы-

ли, что Правление не проводит часто многих постановлений только потому, что два-три скажут: мы не согласны. Достаточно быть кому-нибудь не согласным с циркуляром, чтобы дело остановилось. Но это не особенно важно, важнее, например, неточности. Вы пишете: комиссия должна была быть избрана для собрания справок и для разработки проекта издания; сколько мы все тут в Петербурге помним, напротив, комиссии именно полагалось поручить заведование самим изданием. Неверно также и то, чтобы решение общего собрания было спешное. Именно этот вопрос раньше занимал всех; я помню, что задолго собирались, и все только толковали об альбоме, и все пришли на собрание, так сказать, с готовым мнением, и потому решение было постановлено скорое. Притом такого рода протест ставит Правление в странное положение, между двух огней. В Москве говорят: мы подумали, не нужно, а в Петербурге все только и бомбардируют Правление: что же, когда же и т. д.

Что же касается того, как Вы выражаетесь, что «опыт подобных изданий в России *никому* и *никогда* не удавался»[3], то, воля Ваша, это, во-первых, преувеличено и, во-вторых, простите, отзывается некоторым раздражением людей, несколько прикосновенных к издательской деятельности.

Я Вам скажу, что альбом Мамонтова[4] и не мог иметь успеха именно в самом корне, в идее. Вы полагаете, что достаточно, чтобы было хорошо, и берете в сравнение, как *идут* за границей композиции и рисунки художников. Но в России это еще рано; прежде чем издания, подобные Мамонтову, пойдут в России, нужно издать хорошо то, о чем публика уже знает, как о хорошем. Нужно именно делать то, что делает мерзавец Гоппе[5], но хорошо. Это публика тысячами пересмотрела, одобрила и полюбила. Вот когда таким образом лет через пятьдесят публика русская напитается этим, тогда она поймет, что такое альбом, подобный Мамонтову. Это похоже на рисовальную школу Строганова[6] в Москве, основанную в 22 году, которая хирела пятьдесят лет, пока не пришло время *этих* школ. Стало быть, я думаю и буду думать, что, если дать то, что уже есть хорошего на выставках, и издать хорошо, это будет блистательно. Я не буду спорить, что выпуски следовало бы как-нибудь составить иначе, это, пожалуй, критике подлежит, может быть, нужно выжать, насколько возможно, каждую выставку, и, если бы я был спекулянт, я бы из того списка, который мы послали, вместо двадцати пяти или тридцати рисунков оставил восемнадцать, пятнадцать, двенадцать, не прибавляя новых; но это уже недостаток, в сущности, не важный, общественных предприятий, так как в первом выпуске должны были быть помещены все равномерно (т. е. нам, Правлению, казалось так). Ну, словом, лично для меня это нисколько не убедительно, но что упало, то упало. И потому будет.

Вот относительно постоянной выставки — бабушка надвое сказала. Вы пишете, что это будет хорошо, а я думаю — едва ли, ни место, ни квартира не совсем отвечают; и потом я не совсем то думал. Но все же я полагаю,

что она если и принесет убытков, то немного, а принесет — это верно. И все-таки этот опыт ничего не будет говорить против постоянной выставки, как и неудачи издательские, потому что тут все дело в искусстве[7], — *как* точно в картинах. Как Вы станете вперед говорить художнику: сюжет никуда не годится. Это бывает, правда; я сам, если бы мне Куинджи сказал: хочу сделать луну, я бы по привычке сказал бы: ну, луна не удастся. Тут все дело не в том — *что*, а *как*. Мы полагаем, что избитые и всем известные картины, хорошо сделанные, разойдутся. Пример: Каррик. Продает себе альбомы по 25 р. за экземпляр с нашими картинами[8], и много продает, а фотографий-то не бог знает сколько. Ну, еще раз довольно. Извините, больше не буду. Успокойтесь. Правление не пошевельнется.

Теперь позвольте мне, дорогой Илья Ефимыч, спросить лично Вас: зачем Вы прислали отказ Правлению в пользовании Вашей картиной в предполагавшемся издании? Очевидно, Вы ошибочно предполагали, что, несмотря на протест, Правление начнет издавать. Положим, невероятное совершилось: Правление (не трогая денег Товарищества, разумеется, уж это-то хоть Правление понимает) издает альбом и просит Вас дать Вашу картину; Вы, обязательно предоставляя Гоппе и другим помещать Вас рядом с Якоби и Орловским (и Вы это знаете), да еще так отвратительно[9], отказываете тут. Извините, ради бога, я ничего не пойму. Я решительно не вижу надобности в этом. Этот документ обнаруживает только Ваше волнение, но отчего, я не могу понять. Это меня очень опечалило. Признаюсь Вам. Ради бога, если можно, скажите правду, я его сейчас получил и еще никому не показывал.

Вере Алексеевне глубоко кланяюсь.

Ваш И. Крамской

416. А. С. СУВОРИНУ

15 ноября 1880 г.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич.

Два слова по поводу картины Куинджи[1]. Меня занимает следующая мысль: долговечна ли та комбинация красок, которую открыл художник? Быть может, Куинджи соединял вместе (зная или не зная — все равно) такие краски, которые находятся в природном антагонизме между собою и по истечении известного времени или потухнут, или изменятся и разложатся до того, что потомки будут пожимать плечами в недоумении: отчего приходили в восторг добродушные зрители? Вот во избежание такого несправедливого к нам отношения в будущем, я бы не прочь составить, так сказать, *протокол*, что его «Ночь на Днепре» вся наполнена действительным светом и воздухом, его река действительно совершает величественное свое течение, и небо — настоящее, бездонное и глубокое. Картина написа-

на немного более полугода назад, я ее знаю давно, и видел при всех моментах дня и во всех освещениях, и могу свидетельствовать, что как при первом знакомстве с нею я не мог отделаться от физиологического раздражения в глазу, как бы от действительного света, так и во все последующие разы, когда мне случалось ее видеть, всякий раз одно и то же чувство возникало во мне при взгляде на картину, и попутно наслаждение ночью, фантастическим светом и воздухом.

В самом деле, вопрос стоит того. Пусть потомки знают, что мы отдавали себе отчет и что, ввиду невероятного и нового явления, мы оставили к сведению и эту оговорку.

Мне лично очень жаль, что Куинджи показал свою картину именно так и начал с такого освещения, потому что картина эта днем для видевших ее при ламповом освещении явит некоторые особенности, которые, пожалуй, найдены будут несоответствующими эффекту, им уже знакомому. Это произойдет от двух причин. Во-первых, видеть днем ночь действительную в природе невозможно, и, стало быть, световое впечатление от картины (чрезвычайно верной действительности) будет один момент несколько странное: так оно и есть с картиной Куинджи; и второе, так как лунную ночь мы знаем или из комнаты, где есть огонь, или находясь сами в ночной атмосфере, то ночная комбинация красок для нас, в этом случае, не представляет ничего странного. Вот почему мне жаль, или, лучше сказать, я боюсь, что раздастся много голосов разочарованных. А между тем, она для меня лучше при дневном освещении, т. е. впечатление художественнее; моего сознания не смущает какой-то спиритический дух, помещенный за занавеской.

Если, чего доброго, вздумаете предать тиснению, для общественной подписки, *протокол*, мною предлагаемый, то без моей подписи [2], и предварительно исправив невозможную русскую грамматику.

Уважающий Вас И. Крамской

417. И. Е. РЕПИНУ

23 ноября 1880 г.

Дорогой мой Илья Ефимыч.

Если Вы полагаете, что мне есть какое-либо огорчение личное, что альбома не будет, то это ошибка. Кроме спокойствия, я ощущать ничего не буду и не ощущаю; а хорошее дело все-таки погребено. Ну, да, верно, нам не судьба заниматься подобными делами.

Радуюсь сердечно, что появляется вещь Сурикова [1]. Вы только напишите, где она явится? В прошлом году я от Вас слышал, что он хотел поставить на Передвижную, ну, а теперь как и где, не раздумал? Со сво-

ей стороны я доволен, что могу обрадовать и Вас вот чем: М. П. Клодт написал вещь, которую просто ожидать было нельзя,— «Посещение царицей заключенных во время светлого праздника» [2] — очень хорошо. После «Последней весны» он не подходил и близко. Это первая вещь, которая трогает. Хорошо. Одно жаль — могла быть побольше.

Ваш И. Крамской

418. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

23 ноября 1880.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Кольцова на Пушкинской выставке я смотрел [1], и внимательно. Мне тоже понравился портрет Пушкина № 16, приписываемый Vernet'у [2], но вообще портреты Пушкина никуда не годятся. Я не знаю, говорил ли я Вам раньше об памятнике вообще. Я утверждал и утверждаю, что у Опекушина все обстоит благополучно [3]. Вы находите, что фигура жалкая, по-моему, нет. Это не фигура поэта, это правда, но приличный статский человек, вот и все. По-моему, фигура Пушкина Забелло [4], та, которую он привез из-за границы, в плаще, шляпа в руках, одна нога приподнята о камень, и в высоких сапогах, она, положим, не бог знает что такое, но некоторое одушевление есть. Что же касается Микешина [5], то я тут не судья. Так как я не люблю Микешина, то и не могу быть к нему справедливым. Мне кажется, что все, что он делает,— глупо. Бюст Гальберга [6] — другое дело! Это действительно лучшая вещь после маски. Бог с ним, с Куинджи! [7] Пусть его прославляется. Для меня давно вещь решенная, что все выходящие [из ряда вон] люди несоциальны. Обыкновенные смертные нуждаются друг в друге, а не силачи.

Вере Николаевне глубокий поклон. Когда в Петербург, по обещанию?

Уважающий Вас И Крамской

У М. П. Клодта хорошая картина. Очень хорошая — не ожидал. «Царица посещает тюрьмы» [8].

419. А. С. СУВОРИНУ

СПб. 29 Ноября 1880 г.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич,

Вообразите, с какой просьбою обращусь к Вам. Не желаете ли Вы купить меня? или не можете ли дать мне содержание до июня месяца будущего года, т. е. до конца моей картины?

В состоянии ли Вы располагать *двумя тысячами* в первых числах декабря и по 600 р. ежемесячно, с 1-го Генваря нового года до июня месяца? Всего, стало быть, Вы израсходуете 5000 рублей сер. В обеспечение Вы получаете все, что мной будет сделано до срока московской выставки [1], а именно: «Музыкант» [2], небольшая картина, величиною около $1^1/_2$ арш. «Вдова» [3], одна фигура в натуральную величину, картина около 3 арш., и большую картину «Двор Пилата» [4]. Первые две я кончу к очередной выставке, к великому посту, а большую картину — к Всероссийской выставке, к маю. Что прежде продастся, из того долг и вычитается.

Последние два года привели меня к необходимости отказаться от портретов вовсе (т. е. от портретов публики) или же, в противном случае, махнуть рукой на те затеи, которые давно уже ждут очереди, и упустить их вовсе, предоставляя времени сделать свое дело — доконать меня. Время уходит, мне уже 43 года и если я имею время еще, то не больше 5—6 лет бодрых и ясных. Что Вы на это скажете? [5]

Уважающий Вас И Крамской.

420. А. С. СУВОРИНУ

Многоуважаемый Алексей Сергеевич,

Две тысячи рублей (2000 р.) получил заимообразно. Какое скверное слово (заимообразно!), дай бог, чтобы вся эта махинация прошла для меня без последствий. По крайней мере я буду стараться, чтобы деньги оставались бы деньгами, а не превратились в ощущения. Сын Ваш сидит и рисует. Пока дело стоит без блестящих надежд, но суровое слово «нет», сказанное при первом взгляде на его домашний рисунок, теперь значительно потеряло свою непреклонность. Худо или хорошо, а продолжать опыты я считаю нужным, и, как Вы заметили, я после слова нет, сказав несколько слов с Вашим сыном, попросил его прийти ко мне; это вот почему: он обронил слова, что «лет 8 как» он «не принимался за рисование». Ну, я и поостерегся оставаться при нет. Посмотреть надо. Что скажут мои опыты со всех сторон, Вы узнаете.

Уважающий Вас И Крамской.

1881

421. А. С. СУВОРИНУ

23 Генв[аря] 81.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич,

Предположенное обеспечение на февраль месяц мне будет нужно [1]. Впрочем я буду завтра вечером сам.

Уважающий Вас И Крамской.

422. А. С. СУВОРИНУ

Уважаемый Алексей Сергеевич.

Прошу Вас выдать портрет Ф. М. Достоевского [1] моему посланному, и напишите две строчки: когда похороны его, где, и сообщите, кому нужно заявить — Товарищество передвижных художественных выставок желало бы положить венок на его гроб.

Уважающий Вас И Крамской.

423. А. С. СУВОРИНУ

Многоуважаемый Алексей Сергеевич,

Когда же Шапиро брал портрет? Я сегодня посылал своего человека в Ваш магазин утром за рисунком, и он (портрет) теперь у меня. Завтра или в пятницу рисунок будет у Анны Григорьевны. Если Шапиро и брал его, то в промежуток между воскресеньем и сегодняшним днем?

Уважающий Вас И Крамской.

Я, разумеется, никому не позволю снимать и никому не даю права, кроме вдовы [1].

424. А. Г. ДОСТОЕВСКОЙ

8 февраля [18]81.

Многоуважаемая Анна Григорьевна,

Посылаю Вам мой рисунок. Прошу принять в память того глубокого морализующего влияния, которое на меня лично имел Федор Михайлович.

Прошу принять выражение моего глубокого уважения. И. Крамской.

425. А. Г. ДОСТОЕВСКОЙ

12 Февраля [18]81.

Глубокоуважаемая Анна Григорьевна,

Все хотел лично поблагодарить за Ваш дорогой подарок «Сочинения Ф. М.» [1], но теперь остается сделать мне это письменно. Сейчас спрашивают у меня согласия на постановку портрета в думе во время заседания Славянского Комитета [2], и я, не имея против, позволяю себе направить их к Вам за разрешением.

Примите выражение глубокого уважения. И Крамской

426. И. Е. РЕПИНУ

14 февр[аля] 1881
СПб.

Что сказал бы ангел господний, дорогой Илья Ефимыч, на то, что у него И. Е. Репин прожил бы недельки три,— не знаю; быть может, Вы и возмутили бы его Вашим идолопоклонством (т. е. язычеством), но что меня касается, то, так как я теперь не ревнив в делах веры, то думаю, что на меня это не подействовало бы. Ведь я не видал бы, по какому обряду Вы поклоняетесь Иегове. Ведь комната находится при мастерской, где я никогда не бываю, т. е. не в мастерской не бываю, а в комнате. Совсем особая статья — обещание Сурикову поместиться с ним вместе, если таковое дано уже [1]. Но простите — тут есть крошечное лицемерие: как это Суриков оказывается доброкачественнее не только меня — это куда ни шло,— а и ангела господня? Как хотите, а тут есть политика.

Ну, господь с Вами, а я все-таки скажу — жаль.

Да, я и сам доволен, что *мы* догадались проводить Достоевского. Да и как не проводить, когда он оказывал на всякого русского человека такое огромное морализирующее влияние,— его еще не оценили. Вообразите, я думаю, что, несмотря на всю торжественность, овации, энтузиазм,— еще не совсем ясно понимают, что был Достоевский и что он сделал! [2]

Деловые строки:

В следующем номере «Художественного журнала» Вы встретите воззвание к обществу от имени Товарищества к подписке на памятник П. К. Клодта [3],— скульптора. Уговорите москвичей не бунтовать против узурпации Петербурга. Дело не терпело промедления. На общем собрании мы об этом поговорим. Видите, дело в том, что это отец нашего уважаемого члена М. П. Клодта, скульптор был из ряда вон, наставил памятников, прославил Россию, а на его могиле, на Смоленском, деревянный крест, да и тот один сгнил, и родственники поставили другой. Товарищество, заявляя об этом и приглашая к подписке, делает хорошее гражданское дело.

Как хорошо, что Вы надумали перебраться в Петербург! [4] Знаете, хотя это и болото, но пока столица тут — наше место тоже здесь. Наше, т. е. бойцов. Это не фраза.

Радуюсь за Васнецова [5]. Он, стало быть, стал на рельсы. Давно пора. Потихоньку: нельзя ли узнать — заплатил ли Александров Шереру и Набгольцу [6] за прошлый номер?

Писать нужно еще много, а места нет, да и некогда.

Ваш И. Крамской.

Вере Алексеевне низко кланяемся!

427. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

14 февр[аля 18]81
СПб.

Многоуважаемый Павел Михайлович, извините великодушно, что промедлил ответом. Жизнь все сложнее, времени все меньше и меньше, положение мое все хуже и хуже. Нет момента свободного. К делу.

Очень жаль, что мой рассказ о плаче девиц, их беспокойство о Ф[едоре] М[ихайловиче], как о живом, так Вас встревожил и доставил Вам такие тяжелые минуты [1]. Я не знал интимную подкладку Вашей внутренней жизни и какую роль Достоевский играл в Вашем духовном мире, хотя покойный играл роль огромную в жизни каждого (я думаю), для кого жизнь есть глубокая трагедия, а не праздник. После Карамазовых (и во время чтения) несколько раз я с ужасом оглядывался кругом и удивлялся, что все идет по-старому, а что мир не перевернулся на своей оси. Казалось: как после семейного совета Карамазовых у старца Зосимы, после «Великого Инквизитора» [2] есть люди, обирающие ближнего, есть политика, открыто исповедующая лицемерие, есть архиереи, спокойно полагающие, что дело Христа своим чередом, а практика жизни своим: словом, это нечто до такой степени пророческое, огненное, апокалипсическое, что казалось невозможным оставаться на том месте, где мы были вчера, носить те

чувства, которыми мы питались, думать о чем-нибудь, кроме страшного дня судного. Этим я только хочу сказать, что и Вы и я, вероятно, не одиноки. Что есть много душ и сердец, находящихся в мятеже, но рассказать о том, что девицы беспокоятся, я мог тем более спокойно (относительно), что все же мы живем в такое время, когда доктора меньше ошибаются, чем прежде, что, наконец, это Достоевский, и уж, разумеется, определял смерть действительную человек в медицине авторитетный. Короче, я рассказывал о наивности чрезвычайно трогательной, которая для меня не обязательна. Для меня, к сожалению, не было сомнения в окончательной развязке.

Выходит, точно я оправдываюсь, да оно и следовало бы, если бы мой рассказ был легкомысленный, т. е. если бы я сам сомневался, как и девицы.

О переходе портрета[3] в Галерею я постараюсь, как сумею, но теперь с нею об этом говорить нельзя еще.

Что касается осуждения Вашего Товарищества об обособлении[4], то я увидел еще в сентябре (когда был в Москве), что многое в жизни искусства Вам или непонятно, или чуждо. Извините за резкость. Но сердце, истекающее кровью, сердце бойца, понимающего современные вопросы пока инстинктом, не может иначе оценивать жизненные впечатления, как оно оценивает. Одно свидетельствую Вам: что никакой горечи нет на дне этого сердца. Я настолько вырос, что понимаю, уважаю и признаю права гражданства чужих интересов, хотя бы я лично и не симпатизировал им. Но это материя длинная. Теперь 2 часа, а завтра вставать надо в 8.

Уважающий Вас глубоко И. Крамской

Достоевский действительно был нашею общественною совестью! Неужели мы ее утратили? Но ведь есть Л. Толстой?! Он пишет Комментарии на евангелие[5].

428. Ф. Ф. ПЕТРУШЕВСКОМУ

С.-Петербург, 3 марта 1881 г.

Многоуважаемый Федор Фомич!

Очень был рад получить от Вас известие, да еще такого интересного содержания[1]. Я задержал ответ по нескольким причинам: во-первых, я в качестве члена правления Товарищества устраивал выставку (9-ю)[2], — которая в этом году особенно велика и, решительно можно сказать, особенно интересна. Товарищество обогатилось несомненно двумя талантами новыми и вовсе не известными до сих пор, талантами первого разряда (т. е. нашего русского разряда) — Суриковым и Кузнецовым[3]. А во-вторых, мне нужно было собрать сведения некоторые, чтобы отвечать на Ваши вопросы, относительно редакций, платы за статьи и т. п., а в-третьих,

последние дни случились события ужасные[4]. К моему истинному сокрушению, сведения по 2-й категории, самые существенные для Вас, мне подробно собрать не удалось; дожидаться еще несколько дней — значит оставлять Вас в некотором промежуточном состоянии, что я хочу сократить, насколько это в моей власти.

Скажу Вам прежде всего, что я искренно и от всего сердца обрадовался Вашему намерению писать о живописи[5]. Оговорку Вашу, что Ваши статьи не будут резки и авторитетны (излишне), я считаю лишней привеской. Теперь у нас недурны и некоторая резкость и авторитетность, чтобы установить прочные основы. Думаю, что у Вас достанет как раз настолько и того и другого, насколько нужно.

Теперь отвечаю на вопрос о «Художественном журнале»[6] Александрова. Если Вы прочли вышедшие номера (т. е. если только они дошли до Вас), то объяснять их вес и значение мне незачем — Вы это и сами увидели; что такое это будет вообще — сказать трудно. Александрова Вы у меня видели и, конечно, по одному разговору могли определить количество его умственного багажа, степень образования и манеру. У него есть несколько крупиц ценных в критике, но они висят в воздухе, мелькают отдельными точками и не составляют крепкой нити, привязанной к одному какому-нибудь главному положению или принципу. Чтобы быть справедливым, прибавлю, что он кажется доступным воздействию, но это теперь, на первых порах, а что будет впоследствии, когда он оперится, — сказать не берусь. Из этого Вы, естественно, можете заключить, что с «Художественным журналом» погодить надо главным образом потому, что Вам помещение нужно прочное, а тут самое существование журнала еще не совсем обеспечено, хотя подписка идет хорошо, даже блистательно для начала, и все еще повышается. Заплатит он, конечно, в высшем для него размере 200—250 рублей за лист, быть может, но это раз, два, даже три, а Вам нужно, т. е. приятнее, постоянно. «Отечественные записки»[7] к отделу по искусству в своем журнале относятся индифферентно — мало этого — скорее враждебно, я бы сказал; «Вестник Европы»[8] — да, более других и солидный журнал, и солидная редакция, и солидный расчет, хотя не в высшей мере, — но вот этого-то последнего я еще и не знаю, но буду знать, и тогда сделаю Вам известным. Затем, что же остается? Газеты «Голос», «Новое время»? Но в «Голосе» сидит весьма прочно г. Матушинский — человек лайковых перчаток, духов, помады и прочих парфюмерных принадлежностей, а «Новое время» не имеет ни начала, ни конца, хотя и охотно заплатит по 7 копеек за печатную строчку газетного столбца. Остальных не знаю. Вот какого рода отчет я Вам представляю.

Книга Руда[9], сколько я слышал, интересна, но так как Руд акварелист, то и знакомство его с колерами, находящимися в распоряжении художника, ограничивается неполной областью живописи. Перевод же его, я думаю, во всяком случае, будет принят и помещен, где Вы пожелаете.

т. е. я думаю так. Говорю это в таком неустойчивом тоне (т. е. личном), потому что собственно об этом переводе я еще никому не говорил, не будучи на то уполномочен.

Не знаю, какие указания дадут Вам эти данные, так как из этого отчета Вы хотели знать, как действовать. Но мне кажется, что это не самое главное: важнее гораздо иметь в портфеле готовое по искусству, а если это есть, то органы печатные найдутся всегда.

Наконец, Ваша уплата докторам в Париже. Думая о разных изданиях, пригодных для этой цели, я остановился, кроме указываемых Вами, еще на одном: офорты Шишкина [10]. Их в продаже уже не существует давно, но если бы Вы сочли возможным остановиться на нем, то я берусь достать альбом во что бы то ни стало. Говорю так потому, что доски целы и можно просить Шишкина отпечатать нарочито, и автор посмотрит за печатником. Если же бронза или издание памятников и зданий, то прикажите исполнить.

Уважающий Вас глубоко И. Крамской

429. В. В. СТАСОВУ

28 марта [1881]

Многоуважаемый Владимир Васильевич,

Я только что прочел в «Голосе» Вашу статью[1] и, извините, ахнул! Что Вы со мной делаете? Ведь мне просто нельзя будет показаться людям на глаза. Ведь есть свидетели, что я не говорил целой речи, да еще с прибавками, которые Вы вставили в мои слова от себя. Воля Ваша, а я должен сделать поправки, и вместе с этим посылаю в редакцию несколько строк, имеющих тот смысл, что я не могу отвечать за Вашу редакцию[2].

При встрече с Вами я Вам изложу подробнее.

Уважающий Вас И. Крамской

430. НЕИЗВЕСТНОМУ

28 марта 1881 г.

Милостивый государь Владимир Владиславович!

Благодарю Вас сердечно за Ваше любезное письмо[1]. Художнику огромная награда, когда ему удается вызвать у зрителя впечатление, равное своему собственному, и я радуюсь, что мне выпала отчасти эта счастливая доля[2]. Напрасно Вы просите верить Вашему свидетельству, я и без того не мог бы себе представить человека, говорящего не то, что он думает,

без всякого повода и нужды. Повторяю, я тронут Вашим одобрением и прошу Вас пожелать мне (как и я сам желаю) не останавливаться, а пробовать идти дальше. Искусство обширно и неисчерпаемо. С каждым новым поколением открываются новые горизонты и новые пути, по которым должны устремиться еще художники в будущем. Дай бог русскому искусству проявить себя насколько можно шире и полнее. Портрет Ф. М. Достоевского, рисованный после смерти, находится у Анны Григорьевны Достоевской, его жены.

Примите выражение моей глубокой признательности.

И. Крамской

431. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

2 апреля [18]81
СПб.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Сегодня я отвез все Ваши рисунки и акварели, чтобы уложить их куда-нибудь в ящик. Возвратясь, нашел еще от Беггрова на Ваше имя — присоединил и их[1]. Вместе с тем положил туда же этюд Максимова, принадлежащий Репину, который Репин забыл в Петерб[урге] у меня. Словом, теперь все от меня отправлено. В акварели Гуна я давно сделал руку[2], т. е. не сделал, а только, так сказать, закрыл бумагу, придерживаясь общего характера. Относительно завертывания рамы Писемского бумагой[3], не знаю, как быть. К вечеру должны быть картины уложены, письмо я сейчас получил (8-й час вечера) и иду к Савицкому, там все соберутся, и я узнаю, уложен ли он или еще нет, и если не уложен еще, то я сообщу об этом непременно. В противном случае — Вам придется скрепя сердце прощать насильно. Впрочем, если он уложен в ящике механическом, то и раскрыть его всего 10 минут.

Глубоко уважающий Вас И. Крамской.

432. А. П. БОГОЛЮБОВУ

СПб., 13 Июля [18]81.

Многоуважаемый Алексей Петрович,

Извините меня, что я пропустил отвечать немедленно, но меня не было в городе действительно. Бываю только по субботам, в Эрмитаже с Великой княгиней[1]. Так и сейчас приехал и нашел Ваше письмо, ожидающее меня уже три дня.

Что деньги, следуемые Вам, отосланы были из Москвы в Правление, то за это не взыщите, уполномоченному Товарищества дается общая ин-

струкция пересылать деньги в Правление, особо членов отсутствующих, и, как оказывается, Правление сделало свое дело, запросив Вас, куда их послать, зная, что Вы около этого времени всегда бываете в разъездах; но как бы то ни было, дело не в том, Вам необходимо Лемоха. Он теперь в Москве. Живет он между полустанциею Петровско-Разумовским и Химкою — есть еще полустанция, возле которой есть деревенька[2]. Ну, так он тут. Разумеется, это не адрес; но узнать, как и что прозывается, надобно у Маковского (дом Дворцового ведомства у Каменного моста близ храма Христа Спасителя).

За сим, я все, что могу сделать, это узнать со своей стороны, адрес Лемоха, но на это нужно день, так как я не Правление.

Брюллов уехал, Лемох тоже, остался Клодт М. П. и Савицкий, у которых есть адрес Лемоха; они на даче, я сегодня узнаю и вслед за сим напишу Вам немедленно.

Будьте здоровы и счастливы, ожидаю Вас в конце месяца.

Уважающий Вас глубоко И Крамской

433. П. П. ЧИСТЯКОВУ

4-е Августа [18]81.

Многоуважаемый Павел Петрович,

Ваше письмо меня разыскивало — вот почему я не тотчас отвечаю.

Кокошник у Императрицы бриллиантовый — весь, т. е. не видно даже серебра и вообще обделки, одни камни, середина (сверху) очень крупные камни. Кайма жемчужная; грань следующая и т. д. Форма кокошника: четыре передних столбика очень высокие, по бокам еще по четыре пониже, а остальные заключены в жемчужный бордюр. Серьги бриллиантовые. Колье все бриллиантовое. Подвески жемчужные. На шее тоже жемчуг. Брошка бриллиантовая, в середине большая жемчужина. Кругом бриллианты, подвески жемчужные, на бриллиантовых нитях с узлами. Фата местами довольно плотная, а фон ее прозрачный. Плотные цветы. В таком виде: лента совершенно красная ни более, ни менее; почти вермильон. Бордюр серебряный. Вот все, что могу сказать словами.

Эффект бриллиантов словами решительно нет возможности определить. На Невском есть, конечно, в магазинах похожие, но дело в том, что они там все же положены изредка, а здесь все сплошь залито блеском. В таком огромном количестве, как у Императрицы, бриллианты имеют особый переливающийся блеск. Но закон, конечно, один и тот же. Очень рад буду, если мои сообщения помогут Вашей племяннице[1]. Примите выражение моего уважения.

И Крамской

434. В. А. ПЛАТОНОВУ[1]

4-е сентября [18]81 г.

Милостивый Государь Валериан Александрович.

Позвольте мне обратиться к Вам с нижеследующей просьбой: Вам известно дело во всех его подробностях о покупке мною маленького клочка земли от крестьян села Большево, для постройки дачи[2]. Все необходимые формальности со стороны крестьянских присутствий давно исполнены, мало того, моими хлопотами и последний акт (ввода крестьян во владение) совершен недавно.

Данную они получили уже около 3-х недель, а и до сих пор все еще не совершают со мной купчую крепость. Я же между тем начал постройку, израсходовал уже несколько тысяч, а крестьяне, несмотря на мои настояния, под разными предлогами от совершения крепости уклоняются. Стороною же до меня доходят слухи (т. е. и не стороною, а некоторые крестьяне мне говорили сами), что кусочек-то стоит пять тысяч, и я уж не знаю еще что; ввиду всех этих обстоятельств я позволяю себе обратиться к Вам, как человеку самому авторитетному в этого рода делах с крестьянами, побудить крестьян к исполнению своих обязательств и разъяснить им, что в случае дальнейшего с их стороны уклонения дело легко может дойти до суда, я же буду разорен.

Извините меня, что я беспокою Вас, но мне решительно ничего не остается делать.

Позвольте выразить Вам чувства глубокой почтительности и уважения.

И Крамской.

Адрес мой: Вас[ильевский] Остр[ов] Биржевой переул[ок] дом Елисеева кв. 5. Ив[ан] Никол[аевич] Крамской.

435. А. С. СУВОРИНУ

19 сентября [18]81.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич,

Позвольте прибегнуть к Вашему влиянию. Нельзя ли получить несколько оттисков (5—6) моей статьи об Иванове в «Историческом вестнике»? [1]

Уважающий Вас И. Крамской

436. Ю. К. ИКОННИКОВОЙ[1]

11-е Октября 1881.

Уважаемая Юлия Карловна,

Спешу Вам сообщить мой разговор с доктором С. П. Боткиным. Он мне сказал положительно, что особенно тревожного «ничего нет», что все болезненные припадки есть только следствие той местной опухоли, которую он нашел и которая должна уступить прописанным лекарствам. Он не *допускает даже и «сомнения»*, чтобы было иначе. Что несмотря на серьезность положения, он *«уверен в хорошем исходе»*.

Я возвращался несколько раз к этому разговору, и Вы понимаете, как было важно мне знать его мнение, мне, человеку постороннему, и всякий раз он мне разъяснял, что симптомы, которые могут нас тревожить, ему кажутся неважными, мало того — не в них вовсе и дело, что они исчезнут сами собою, постепенно, по мере уменьшения опухоли, что опухоль эта не из тех, с которыми нельзя справиться. Ну, словом, он меня несказанно обрадовал, и так как я ему верю, как пророку, то я не могу оставить Вас в неведении всего этого. Слава богу! Чтобы не случилось, верьте, что все это временно[2].

Искренне и глубоко Вас уважающий И. Крамской.

1882

437. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Я Вам телеграфировал о картине Верещагина [1] потому, что мне казалось необходимо ее удержать, тем более что она относится к Ташкенту.

Это не более как этюд двух фигур, но так изумительно написанный, что, мне кажется, он превосходит по технике все, что я у Верещагина видел. Дело было так: Верещагин прислал эту картину, чтобы продать с аукциона, а деньги назначил в помощь погоревшим в Венском театре как бы в признательность за радушный прием [2] (оно немножко бестактно, как Вы видите). Картина только что приехала, простояла день на выставке, на другой день я пошел ее посмотреть и вместе взглянуть и на Куинджи [3], а мне говорят, что картина уже уложена, так как Верещагин утром в тот день потребовал ее телеграммой, но видеть можно, так как ящик открывали для Демидова С. Донато, который нашел, что день такой темный, что он когда-нибудь заедет посмотреть еще. Этюд до такой степени поразил меня, что я немало не медля дал Вам знать, думая, что, быть может, успеем еще остановить картину, чтобы и Вы могли посмотреть, но, разумеется, картина уехала даже в тот же день. Что случилось, почему Верещагин потребовал картину, не знаю. А жаль! Очень уж хороша [4]. Извините великодушно за медленность ответа, но я не был в Петербурге, а на Сиверской. Дома у меня полублагополучно — все дети в коклюше.

Уважаемой Вере Николаевне кланяюсь до земли.

Уважающий Вас И. Крамской

438. В. В. ЗИНОВЬЕВУ [1]

Ваше превосходительство Милостивый государь Василий Васильевич.

Я считаю себя обязанным беспокоить Ваше превосходительство моею покорнейшею просьбою благосклонно меня выслушать.

Прежде всего я затрудняюсь определением, к чему именно следует отнести ту резкую форму и смысл, которые Вам угодно было придать своему неудовольствию, неожиданно на меня обрушившемуся при посещении рабочей комнаты?[2] Отнести все сказанное Вами к исполнению портретов я не могу потому, что Ваше превосходительство не изволили их рассматривать; относить же к цене я затрудняюсь тоже, так как я не увеличивал в поданном мною счете цен сравнительно с теми, которые мне платят частные лица за такие же художественные произведения.

Посылая Вашему превосходительству счет, мне не могло даже прийти в голову, что цены окажутся высокими, особенно при сравнении их с ценами некоторых иностранных художников.

Удостоенный заказом его императорского высочества государя и наследника цесаревича я занимался им вполне серьезно, и не только как портретом, но и как картиной, употреблял все старания, чтобы оправдать высокую честь, которой я был удостоен; это и было главным двигателем при работе, а не цена, которая, как я уже докладывал, не увеличена: 8000 рублей, если не больше, в тот же промежуток времени я легко бы заработал, смею уверить в том Ваше превосходительство, так как мне приходится отказываться от многих выгодных предложений.

В настоящую минуту главный вопрос для меня заключается в том, чтобы знать: какое бы мнение выразил его высочество, осмотрев работы?

К счастью для меня, в то время, когда Вы уходили, Вашему превосходительству пришла мысль обратиться к его высочеству великому князю Владимиру Александровичу как товарищу президента имп. Академии художеств, так как Вы сознаете себя некомпетентным судьею в деле искусства. Я этим, разумеется, ободрен и покорнейше прошу Ваше превосходительство дать скорейший ход этому делу, но при этом не смогу не заметить, что ввиду Вашей некомпетентности с последнего Вашего мнения следовало бы начать, вместо того чтобы подвергать меня незаслуженному позору и унижению в присутствии сторонних лиц и прислуги, на что, я сомневаюсь, чтобы Ваше превосходительство было уполномочены.

439. А. П. БОГОЛЮБОВУ

21 марта [18]82.
СПб.

Многоуважаемый Алексей Петрович,

[...] Выставка наша[1] вышла столь многочисленна, что мы решительно не могли поместиться; и уж как поставлены многие картины, лучше об этом не упоминать. Из ста пятидесяти №№ сорок хорошо и достаточно освеще-

ны, остальные, как бог послал. Впрочем, мы все тут старались, и, насколько могли, поместили справедливо. Все Ваши вещи имеют расстояние и свет, исключая одной — «Бой весты»[2], для которой свету маловато. Маленькие, разумеется, превосходно разместились, а с большими возня.

Уважающий Вас И. Крамской.

Одна из Ваших маленьких картин продана за 150 р.— и деньги препроводили ко мне сегодня. Я не знаю, что с ними делать? Положить их в Учетно-ссудный по примеру прежних лет? Извините, я не знаю Вашего нового адреса, остается ли Peluse или другая Rue, и который № ?!

440. Ф. А. ТЕРЕЩЕНКО[1]

14 мая [18]82 г.

Многоуважаемый Федор Артемьевич,

Извините меня ради бога, хотя я лично ни в чем не повинен. С рамой Вашею действительно история вышла длинная. Мастер делал три рамы и все в чем-либо ошибался, то в длину, то в ширину. Одним словом, огорчения он мне доставил довольно. Наконец, слава богу, 9-го числа Мая принес посылаемую раму, которая оказалась по размеру. Что касается головки[2], то ведь Вы знаете, что эта картина приедет в Киев только с выставкой, о чем я просил Вашего разрешения.

Вследствие того что не было рамы, я не мог поставить Вашего портрета на выставку, о чем я очень сожалею, потому что все его очень хвалили.

Картина Куинджи «Ночь на Дону»[3], по моему мнению, уступает его «Березовой роще» безо всякого сомнения, но все же это вещь поэтическая.

Жена моя благодарит Вас за память.

Позвольте свидетельствовать Вам мою глубокую почтительность и уважение.

И. Крамской

При сем прилагаю квитанцию и счет: ящик — 5 р., укупорка 1 р. 50 к., извозчик 1 р., отправка и страхование 24 р. 35 к., а всего 31 р. 85 коп.

441. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

9 Июня [18]82 г.
СПб.

Глубокоуважаемый Павел Михайлович,

Сердечно прошу простить за долгое молчание, но причин было много.

Прежде всего по поводу Александрова. Когда я получил Ваше письмо [1], он был у меня в тот же день, с жалобой так сказать, на незаслуженное унижение, как он выразился, и сказал, что ответ свой Вам напечатает. Я выслушал от него и сказал, что это будет с его стороны уже прямо умысел. Что все, что до сих пор случилось, может быть еще объяснено, но что после напечатания ответа всякое объяснение станет излишним и что ему, чего доброго, после придется сожалеть о своей поспешности. Долго мы говорили на эту тему, и, наконец, он от меня ушел с намерением Вам еще раз написать, а не прямо печатать ответ. Не знаю, что он Вам написал, даже не знаю, написал ли? [2] Я его не видал с тех пор. Но Вам по этому случаю хотелось бы мне только выразить свое мнение, что напрасно Вы удержали Перова от возражений [3], это было бы самое лучшее, что можно было сделать. Ну, да что случилось, то случилось. Вечная ему память! Теперь наступает история.

После этого позвольте занять Вас одним планом, возникшим здесь и уже наполовину осуществленным. Дело идет о *«Художественном съезде»* на Всероссийской выставке в Москве, имеющем состояться в самых первых числах сентября. Дело стоит (или лучше — стояло) так: Воронцов-Дашков [4] убедился в полезности съезда вследствие представленных ему доказательств и даже, больше того, позволил Боголюбову говорить о том с государем и с своей стороны вызвал мнение его. Так что идея съезда одобрена и государем. После этого нужно было уладить вопрос, от кого должно последовать приглашение на съезд и вообще объявления о нем. После многих комбинаций мы, наконец, остановились на следующем: объявление о съезде и приглашение разошлет *«Общество любителей художников в Москве»* [5].

Сначала мы думали так: если разошлет приглашения Академия — не приедет большая половина художников; вмешается Товарищество — тоже добра не будет; и потому мы составили записку историческую об деле русского искусства [6] и вручили ее Воронцову-Д[ашкову], убеждая его дать толчок от министерства двора, а в председатели съезда представили 3-х на выбор: С[ергея] М[ихайловича], Вашего брата [7], Н. В. Исакова [8] и графа Олсуфьева [9], и государь сказал Боголюбову, что Олсуфьев молод для этого, Третьяков недостаточно силен, чтобы провести все, что Вам (т. е. художникам) нужно (была речь об Академии и вел. князе), а Исаков как раз. Тогда мы были у Исакова. Он принял весьма горячо это дело и стоял за то, чтобы инициативу дела, во 1-х, взяло в руки Товарищество как частное общество, и, во 2-х, исключить из программы все, что может прямо или косвенно задевать Академию. Мне это было симпатично, хотя я продолжал сомневаться в значительности Товарищества для успеха съезда, и, наконец, сегодня мы, сообща с Исаковым, нашли выход: просить «Общество любителей» как самое симпатичное для художников, как хозяина в Москве и как самое чистое, вне всяких партий стоящее общество взять

почин этого дела в свои руки, тем более что оно вполне и компетентно и значительно. Остается склонить Вашего председателя[10] помочь делу искусства и уговорить его действовать, если бы он почему-нибудь стал бы уклоняться или бы М. П. Боткин не стал бы отговаривать брата уклониться, чуя косвенное неудовольствие из всей этой истории для Академии. Если Д. П. Боткин согласится и возьмет на себя председательство (что находит Исаков положительно необходимым и по отношению вежливости к Москве и по многим другим причинам), то дело наше выгорит. Наше, в смысле русского искусства. Пишу к Вам с положительным намерением просить Вас помочь нам и склонять, кого можно и следует. Дело это хорошее. Помогите нам. Программу вопросов, предлагаемых к обсуждению съезда, прилагаю Вам. Это черновой набросок, настоящая же программа выработается Комитетом Вашего «Общества»[11] и в утверждении ее можно быть заранее уверенным.

Вот какое дело возникло, начато оно недурно, хорошо было бы, если бы Вы повидались бы прежде всего с Боголюбовым до начала с кем-либо об этом разговоров, он многое скажет и подробно, о чем нет возможности писать.

Мы все, слава богу, пока здоровы — экзамены еще не кончились — еще два дня, а затем будем относительно свободны.

Вере Николаевне свидетельствую свое глубокое уважение.

И. Крамской.

Программа

Вопросы общие

1-й. О способах развития любви к искусству в России и о привлечении симпатий Общества к судьбам русского искусства, путем:
а) устройства художественных выставок,
б) устройства провинциальных музеев,
в) устройства рисовальных школ.

Вопросы юридические

1-й. О праве художественной собственности.

Вопросы педагогические

1. О способах преподавания живописи и скульптуры и о господствующих в настоящее время на этот предмет взглядах.

2. Почему иностранные школы живописи находятся на известной нам степени совершенства.

3. Какое преподавание или обучение живописи считать ведущим к цели с наименьшею потерею времени для молодых художников.

Вопросы специальные

1. О технике искусства живописи и скульптуры:
   а) живопись масляными красками,
   б) живопись на лаке,
   в) мозаика.
2. Прикладные искусства:

гравирование, фототипия и фотография с картин и различные доклады о сравнительном достоинстве воспроизведений выставленных картин.

Можно бы включить еще вопросы о конкурсах с премиями: полезны ли они или нет, и если полезны, то как бы следовало их организовать. Ну, словом, вопросов много и окончательная редакция выработается Комитетом.

442. А. П. БОГОЛЮБОВУ

10 Июня 1882 г. СПб.

Многоуважаемый Алексей Петрович.

Только что воротился от Воронцова. Ездил с отчетом о новой вчерашней комбинации, т. е. что почин делу съезда надо представить Московскому обществу любителей. Упомянул и о том, что Исаков считает необходимым предложить председательство Боткину [1]. Но Воронцов решительно сказал, что председателя надо оставить непременно. А уж там надо как-нибудь сделать, чтобы Боткин или Общество само попросило Исакова быть председателем. Воронцов сказал, что будет ждать. Следовательно, как только Вам удастся все это гладко и плавно устроить, телеграфируйте, потому что Воронцову надо тотчас дать знать, что все устроено.

Но потом министр перешел к другому: «Все это хорошо, говорит, только главное остается нетронутым». Я спрашиваю: «Что главное?» — «А Академия?» Я говорю: что Академия, Ваше сиятельство, пусть остается так, съезд даст данные. В Академии же дело остановилось из-за устава [2]. Устав прежде всего. Пока соберется съезд, пока выяснится резолюция и т. д., будет время обсудить, что делать и с чего начать. Тогда Воронцов упомянул об Уставе Екатерины [3], и я ему ответил, что, собственно, тот устав нам почти что впору только теперь, разумеется с немногими переменами, вызываемыми временем; и к этому я прибавил, что так как вопрос этот очень сложный и на все могущие быть предложенными вопросы я готов дать ответы, то позвольте, Ваше сиятельство, мне изложить об этом особо — я постараюсь быть кратким и точным насколько могу. Пого-

ворив еще немного насчет того, что Товарищество охотно возьмет на себя роль проводника и возбудителя в провинции любви к искусству и, уверенное в поддержке, постарается вызвать оттуда заявления об основании музеев, мы расстались. Вот Вам и весь отчет.

Теперь главный центр тяжести перенесен в Москву, к Вам. Ради бога устройте. Я мысли не допускаю, чтобы общество любителей Московских отказалось.

Ваш И Крамской.

443. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

27 июня [18]82.
СПб.

Глубокоуважаемый Павел Михайлович.

Не знаю, что Вы называете пользой съезда вообще [1], и в каком смысле думаете, что я одушевлен ожиданием от съезда благодати. Совсем нет. Пользы практической, которая бы сказалась какими-либо очевидными результатами, от съезда художественного я не жду, и всякого, кто будет ждать, готов просвещать в противоположном смысле; но польза вот какая будет. Когда говорят теперь кому-нибудь — положим вел. кн., министру или государю, то всегда есть возможность истолковать это как происки котерии, как интригу и т. д., а когда резолюция съезда будет оформлена, когда дебаты его будут стенографированы, когда, наконец, съезд что-либо постановит и решит, хотя решения его ни для кого не обязательны, то об этом нельзя уже будет говорить как о чем-то темном и недостаточно авторитетном, а волей-неволей надо будет признать все это голосом общественного, а не единичного, мнения. Одно лишнее оружие будет у врага исторгнуто — вот и вся польза. Кроме того, в этом разе Обществу любителей в Москве представляется случай взять в свои руки движение, которое так или иначе придется скоро считать историческим. Я говорю об образовании в провинции музеев и школ по художеству. Как хотите, а первое, что необходимо в России теперь,— это необходимость частного почина в таком деле, для которого существует официальное учреждение. Академия не желает реформ и движения — пусть ее остается, никто ее не тронет и никто сна ее не потревожит. Но теперь назрело время, и на съезде, быть может, обнаружится необходимость образования какого-нибудь нового и объединяющего принципа или общества, и, быть может, наступил момент, когда Товарищество способно переформироваться. Но все это пока громкие слова и фантазии. Если Общество любителей не почувствует, что ему будет честь и слава, если оно не возьмет на-

ше предложение и не будет его проводить как свое, то, делать нечего, за это должно будет взяться Товарищество. Как это ни смешно, по-видимому. Как мы ни слабы и как ни мало значение Товарищества в русском обществе, но мы попытаем дела. Очень будет жаль, если Москва отстранится от такого хорошего начала или движения.

Теперь о Перове и Александрове[2]. Если я, как Вы пишете, оказываю поддержку (нравственную) Александрову (хотя это неверно), то Перов оказывал ему поддержку эту в десять раз больше. Я ничего Александрову не давал, давать не намерен и не знаю, как и чем он от меня пользуется, но Перов ему оказывал действительно поддержку, и многое, что Александров сказал о Перове, я приписывал самому Перову. Вот почему я сказал, что очень жаль, что Перов был удержан от возражений. Потом, очевидно, Вы знаете больше меня про Александрова и знаете фактически, так как у Вас есть прямое указание на недобросовестность (а Вы не такой человек, чтобы бросать такие слова даром). Я же, кроме некоторой бестактности с его стороны, заведомо недобросовестного — не знаю, кроме того, должен еще сказать (или лучше — прибавить), что я его не знаю близко и мало им интересуюсь, кроме тех отношений, свидетелем которых Вы бывали, т. е. разговоров общих и курения сигар вместе, никаких более тесных отношений не существует. Сознаюсь, по слабости характера, я иногда кое-что ему обещал (по части писания), но всегда неохотно (это он знает) и даже первых 2—3 месяца в прошлом году и исполнял[3], но с тех пор, как оказалось, что он не слушает никакого голоса, а продолжает грубо и бестактно иногда поступать по-своему,— я совершенно устранился и даже неохотно говорю о журнале. Никогда не начинаю сам и только, уступая необходимости, высказываю свое мнение. Он его знает. Он знает, что я его не одобряю вообще, хотя не могу не признать, что то тут, то там он говорит дело, как, например, о десятой Передвижной выставке[4], мне кажется, что это статья верная и хорошая. О Перове тоже много верного вообще, но бестактного в высшей степени тоже много, и когда он пришел ко мне как бы с жалобой с Вашим письмом, то все это я ему и сказал. Чтобы очистить совесть свою перед Вами, я должен еще сказать, что в Вашем письме к Александрову есть одно место, о котором я очень пожалел, что оно там есть. Когда он мне читал, то я просто был глубоко сокрушен. После изложения, как Перов продавал свои вещи и за какие цены, и вообще восстановляя факты, Вы пишете, «что память Перова будет светлою», или, что «образ Перова (благодаря его бескорыстию, так сказать) останется светлым в памяти». Когда он прочел это место, я невольно подумал: в «чьей памяти». Тут есть какая-то глубокая неловкость, которою он может воспользоваться; и сколько я его знаю, он воспользоваться способен. К сожалению, теперь прошло уже много времени с тех пор, как я его видел, до сих пор я не встречался с ним и не знаю его намерений дальнейших, и только из Вашего письма я узнал, что он уже Вам написал (как он

обещался, уходя от меня в последний раз) и даже получил уже Ваш ответ. Увидим, что он будет такое, когда я его встречу.

Относительно же последнего Вашего решения — не вмешиваться с ним ни в какие печатные пререкания — я совершенно согласен[5], и даже больше скажу: это само собою разумеется, но в то же время считаю долгом поставить Вас в известность, что я считаю своею нравственною обязанностью возражать Александрову всякий раз, когда мне покажется это необходимым.

Выражая мою глубокую признательность и уважение Вере Николаевне, прошу ее и Вас также принять моих мальчиков, будущих студентов, если они приедут в Москву на выставку. Я думаю их отпустить на неделю одних в г. Москву и дать наставление, где остановиться, и т. д., словом, отпущу их поучиться самостоятельности. Разумеется, они будут и у Вас.

Глубоко уважающий Вас И. Крамской.

444. В. В. СТАСОВУ

82 г. Сиверская, 27 сентября

Многоуважаемый Владимир Васильевич,

Весьма возможно, что я как-нибудь и упоминал о своем профессорстве, т. е., виноват, об отказе от него, но только что упоминать печатно об этом, я думаю, нельзя[1], и вот на каком основании: в 1872 г., когда была моя картина «Христос в пустыне» на 2-й Передвижной выставке в Ак[адемии] худ[ожеств], спустя 2—3 дня по ее открытии я вхожу на выставку и вижу перед моей картиной весь Совет Академии, был и Ге. Я спрашиваю, что это значит? Мне говорят: Совет рассуждает о том, стоит ли моя картина звания профессора или нет, и что Шишкину за пейзаж «Лесная глушь» (тогда же стоявший рядом со мною) дали уже профессора, а картину купили в Академию[2]. Я немедленно написал письмо[3] к Исееву, которое и было ему вручено еще до окончания совещания Совета о том, что я прошу Совет прекратить всякие рассуждения о моей картине во избежание скандала, так как я решился публично им возвратить звание, в случае, если они его мне присудят. На другой день Исеев, встретив меня на лестнице Академии, передает мне следующее: «Я ваше письмо передал (говорит) вел. князю; я заметил, что письмо мое вовсе не имело то назначение; Исеев отвечал: «Успокойтесь, пожалуйста, вел. князь оценил ваши намерения». Ну, тем дело и кончилось. Теперь, отказался ли я от профессорства? С моей точки зрения, да. Со всех остальных — нет, так как мне его не присудили. Остановил же я Совет вот почему. Когда я вышел из Ака-

демии со званием художника, я решил никогда никакого другого звания не принимать и не добиваться, и потому все свои вещи я ставил на выставку после того, как Совет *присуждал уже* звание (прежде происходил Совет до открытия выставки для публики). Но в 1869 г. было решено Советом присуждать звание во время самой выставки, так сказать, в середине. Это было сделано, сколько я помню, вследствие замечаний печати. В 69 году были мои портреты княгини Васильчиковой, гр. Д. А. Толстого (М[инистр] нар[одного] просв[ещения]) и других. Выставка была закрыта на три дня на время присуждения званий. Я отправился к Шпицу[4] (он был жив еще) и требовал выдачи моих вещей. Но мне не выдали, так как выставка будет еще продолжаться. Я — к Исееву и заявляю ему, что я не подаю ни на какое звание. Он говорит, что знает. «Но почему же вы не хотите?» Я ему в ответ ставлю на вид, что так как он докладчик, то, я уверен, мимо меня пройдут молча, если он не возбудит вопроса. Он обещал, но сказал, что Гагарину мои вещи нравятся. Я просил его, ради избежания неприятностей, употребить свое влияние и не допускать обсуждения о достоинстве или недостатках моих произведений. На этом мы расстались. На другой день мое посещение Исеева и цель сделались известными моим товарищам, членам Артели художников, и я вынес очень неприятную сцену. А по окончании Совета я оказался присужденным ко званию академика![5] Каюсь — я оказался ниже своих намерений. Я не захотел делать скандала и оставил без протеста присуждение мне звания — хотя 6 лет тому назад дал себе честное слово остаться всю жизнь тем, чем вышел из Академии; вот почему я поторопился со своим заявлением в Совет, когда зашла речь о профессорстве, чтоб не иметь потом неприятностей и чтобы еще раз не испытывать угрызения совести. Как Вы видите, факт публичного заявления, что академическое звание есть вредный предрассудок, всецело принадлежит Верещагину. Он не побоялся скандала. Или лучше — для меня это был бы скандал, а для него вещь простая. Стало быть, по праву не тот исторический человек, кто только *думает*, а тот, кто *делает*. Присоединю, что я был в восторге, когда Верещагин отказался[6]. Вот человек! — думал я тогда. Я чувствовал, что факт, твердо заявленный, воспитывает поколение, а хорошие намерения годятся только на мостовую. Я рассказал откровенно и без утайки о себе все и думаю, что и Вы согласитесь, что ничье имя в истории искусства не должно стоять раньше Верещагина. Прежние хорошие люди были хороши только с субъективной точки зрения, а он с точки зрения общественной. А это огромная разница.

А какие чудесные вещи у Репина[7]! Я рад, что он в Петербурге.

Уважающий Вас И Крамской

445. В. В. СТАСОВУ

1 октября [18]82 г. Сиверская.

Вы написали, многоуважаемый Владимир Васильевич, адрес на конверте Московская жел. дор., а нужно Варшавская. Положим, теперь дошло письмо, но могут быть чиновники менее деликатные, и тогда... Отвечаю на Ваши вопросы [1]. Факты вещь очень важная, и я рад, что Вы у меня спрашиваете, а то была бы неприятная история. Говорю это по опыту. Мне не раз уже доставалось по поводу неточностей. Молва указывала на меня иногда, что то или то-то сделалось потому, что я это задумал, или держится потому, что я нахожусь при задуманном деле. Я это знаю, но затрудняюсь сказать (как и Вы затруднились бы, если бы Вам нужно было бы откровенно сказать), что было бы в том случае, если бы Вас не было возле? Я отвечаю — я *не знаю*. Люди обыкновенно гораздо более храбры и иногда решают радикально вопрос, в сущности, неразрешимый. Я, конечно, участвовал и в Артели и в Товариществе, и дело, конечно, до известной степени (или, лучше, до неизвестной мне степени) зависело и от того, насколько я был способен влиять. Но это рассуждение, а следовательно, дело бесполезное, и Вы из этого извлечете тоже немного, а потому лучше сообщу факты, как они мне представлялись.

Артель возникла так, сама собой, если можно выразиться. Обстоятельства так сложились, что форма взаимной помощи сама собою навязывалась. Кто первый сказал слово? Кому принадлежала инициатива, ей-богу, не знаю. В наших собраниях после выхода из Академии в 1863 году забота друг о друге была самая выдающаяся забота. Это был очень хороший момент в моей жизни, да, думаю, что и в *нашей жизни* (слово «нашей» относится к тесному художественному кружку). В настоящее время я, конечно, вижу разницу между мною *тогдашним* и товарищами, а именно: состав Артели был случайным, конкуренты, отказавшись от права поездки на казенный счет за границу и очутившись в необходимости держаться друг за друга, не все были люди идеи и убеждений. Я принял все дело *серьезно*, знаю, что и кроме меня были товарищи, смотревшие серьезно. Но жизнь — такая штука, что человек, его стойкость, сила нравственная и всякая другая (ему доступная) очень скоро обнаруживаются в своем существе, и всякий, имеющий глаза, увидит все, что нужно. Мне кажется, что я увидал, другие нет. Люди вообще ужасно упорно держатся привычек. В течение 5—6 лет существования Артели я стал замечать, что машинка портится; и в то время, когда все (а в том числе и Вы) приветствовали некоторые успехи [2], я знал, что в будущем грозит нечто, если не будет изменена форма. Жизнь расширилась, требовала перемены, а Артель упорно полагала, что и так хорошо. Зенит был пройден на 5-й год, и дело по инерции шло еще несколько лет, как будто даже раз-

виваясь,— но это был обман. Это было только повторение известного физического закона, по которому наибольшая теплота ощущается в то время, когда солнце стало уже опускаться. В 1868—1869 году зимою, перед весенней выставкой, Мясоедов по возвращении из Италии, будучи у *нас* в Артели, бросил мысль об устройстве выставки с каким-либо кружком самих художников в первый раз. Все находили, что это было бы недурно, все положительно. Стало быть, честь почина остается за Мясоедовым. Мне эта идея *очень понравилась*. Я ее не мог забыть. Вот он, думал я, выход. Мясоедов первое время, как известно, поселился в Москве и начал пропаганду идеи Товарищества. Согласив прежде всего Перова, В. Маковского, Прянишникова и Саврасова, он как бы коллективно написал в Артель в конце 69 года, приглашая нас всех приступить к делу практически, подумать, обсудить[3]. Тогда же были изложены и несколько главных пунктов устава. Когда мы на одном из собраний *по четвергам*, где много собиралось посторонних, и предложили на обсуждение эту идею, то, боже мой, каких мы комплиментов не наслушались, какие восторженные речи были произнесены, и, наконец, какие подписи были даны тут же и какими лицами! Ах, это было трогательно. Я был в это время поглощен этой идеей действительно. Я видел выход. Я призывал товарищей расстаться с душной и курной избой и построить новый дом, светлый и просторный. Потому что мы росли и нам становилось тесно. Мне было не жаль расстаться с старой формой. Многим было жаль. Около того же времени возвратился из Италии Н. Н. Ге и заговорил о Товариществе, как о деле, ему тоже известном[4]. Немедленно началось обсуждение устава. Затем хлопоты об его утверждении[5], а чрез год последовало практическое его осуществление[6]. Но почему возникла самая идея? Мне кажется, что в истории искусства и этот вопрос имеет место. Тут отразился общий порядок вещей того времени, или, лучше сказать, люди властные, желая сделать добро, но не зная сущности дела, фатально, сами того не желая, вызывали такие формы жизни, с которыми, естественно, должны были потом стать во враждебные отношения. До 1859 года выставки Академии художеств были *бесплатные*, а в 59 году в первый раз публику на выставку пустили за деньги. Это было и нехорошо и со стороны Академии несправедливо. Академия — государственное учреждение, своими выставками она отдает отчет и госуд[арству] и обществу, как она ведет вверенное ей дело. Она ничего не затрачивает. Художникам лично, естественно, и в голову не могло прийти требовать за свое участие на выставках материального вознаграждения. Но вот Академия стала собирать деньги. Собрала 5—6 тысяч, и кончено. На другой год тоже, на третий тоже и т. д. Кончилось тем, что, я помню очень хорошо, в 67—68 годах, в обществах, прикосновенных к художествам, постоянно стали рассуждать на тему: куда деваются собираемые деньги. Говорили, что Академия и сама горюет, так как деньги эти от нее кто-то отбирает. Вот Вам и ниточки от клубочка!

К чести Товарищества надобно сказать, что, несмотря на то, что его дело имеет будто бы коммерческий характер, оно до сих пор по мере своих сил исполняет задачу передвижения худож[ественных] произведений по провинциям, и главные цели Товарищества так оговорены в уставе, что собственно для того самого и Товарищество существует[7]. Перестанет практиковаться передвижение и именно в том составе, как следует для художественных, а не коммерческих целей, — конец Товариществу. Мы все это отлично чувствуем и понимаем. Это же убеждение и дает еще силу тем честным художникам, которые есть в Товариществе, работать несмотря ни на что. Но работа эта обставлена очень неблагоприятно. Так неблагоприятно, как Вы едва ли себе даже и представить можете! Вы будете даже удивлены, если я Вам скажу, отчего идет дело? Оттого, что нам никто не помогает! Я Вас уверяю. *Никто* из тех, кто знает, что они нам могут помочь, и не хотят, — только потому и идет дело. Разумеется, это только мое личное мнение. Я хотел бы, чтобы кто-нибудь был бы более меня прав, потому что знать, что дело от того только и зависит, что ему мешают,— очень тяжелое знание. Я бы хотел, чтобы дело шло потому, что его *нужно*, что *его делать хотят*, что, наконец, это дело *выгодное*, а то, вообразите,— дело бесспорно прекрасное, а с точки зрения специальной кажется даже *важным*, и вдруг идет, потому что кому-то это не нравится! Ну не обидно ли это? Вообрази Академия, вел. кн., правительство прийти на помощь, дай место, субсидию, покровительство, и завтра в Товарищество просочится элемент разложения. Это — с одной стороны. С другой, дело двигается потому, что так *богу угодно*. В самом деле, вообразите себе следующие обстоятельства: положим, собственники все начнут требовать купленные картины *немедленно*. Мы, невзирая ни на какие гражданские тенденции и письменные обязательства даже, окажемся в невозможности *не продавать* картины, как того требует нравственная сторона дела; ну, и что ж тогда? Поедут вещи только продающиеся, а это опять смерть идее Товар[ищества]! Станьте на место собственника, и я думаю, что даже Вы не дадите картины на целый год, а еще заплатив тысячи. Ась? Что Вы скажете!? Но я могу еще кое-что сказать *по секрету* уж. Знаете ли Вы, что железные дороги на страхование картин не принимают вовсе? А если и принимают, то вот при исполнении какой процедуры: нужно вскрыть ящики, пригласить эксперта непременно из Ак[адемии] худ[ожеств] и оценить каждую картину; и когда это все будет сделано, то оценка всех вещей не должна превышать 200 рублей за картину. И нигде застраховать нельзя.

Вот Вам?! Хорошо? Ведь это, батюшка, государство! Когда знаешь и материальную и нравственную опасность в Товариществе, то для прославления себя места не остается — и заслуги исторические сами собою испаряются; человек становится *смирным*. Я и действительно стал смирный. Идет дело — хорошо, что само идет, слава богу и никому другому. Чело-

век же тут со своими искренними хлопотами,— вот как я же, например,— не более мухи на рогах пашущего быка.

Извините за болтовню.

Много лишнего.

Уважающий Вас И Крамской.

446. Ф. А. ТЕРЕЩЕНКО

СПб., 3 Ноября [18]82 г.

Многоуважаемый Федор Артемьевич,

Вы просили меня, уезжая из Петербурга, чтобы я уведомил бы Вас, если что-либо появится здесь интересное в области искусства; в настоящую минуту имеется: у меня один этюд «русского мужичка» большой, в том виде, как они обсуждают свои деревенские дела[1]. Цена ему 1500 р. Картина у Савицкого, новая и интересная, размеров небольших, но написанная прекрасно, так, как Савицкий до сих пор не писал еще. Сюжет ее, быть может, несимпатичный, но выражение, колорит и рисунок — чудесные; дело в том, что толпа мужичков поймала какого-то преступника, с которым готова разделаться по-своему, но, к счастью, тут случился урядник, который и вмешался в дело[2]. Цена ей не будет превышать 2000 р. У Максимова очень интересная картина из деревенской жизни. У одной зажиточной бабы другая пришла занять хлеба[3]. Очень хорошая вещь. Цена неизвестная, но не думаю, чтобы превышала 1000 р., и, наконец, картина Бронникова под названием «Христианское поучение» из Римской жизни[4]. Художник известный и для галереи необходимый, по моему мнению. Если Вы решитесь мне доверить в этом случае, то не думаю, чтобы Вы сделали ошибку.

Вот пока все новости начинающегося сезона. Мой мужичок веселый.

Жена моя, София Николаевна, просит засвидетельствовать Вам свое почтение и желает Вам всего хорошего.

С истинным и глубоким почтением И Крамской

447. Ф. А. ТЕРЕЩЕНКО

11 ноября [18]82. СПб.

Многоуважаемый Федор Артемьевич,

К моему сожалению, я не мог исполнить Ваших желаний, выраженных в телеграмме[1], потому главным образом, что и нельзя было их испол-

нить. Картины (Савицкого) еще немного не кончены, и, кроме того, художники желали бы их показать публике на передвижной выставке, которая будет открыта на первой неделе великого поста[2]. Я только просто желал исполнить Ваше поручение и указать на свободные картины. Третьяков будет в Петербурге в декабре, перед праздниками; а в настоящее время еще никто не знает, что готовится и что есть уже нового.

Картины настолько кончены, что через две-три недели могут быть даже высланы, но как их выслать? Когда они только что доедут до Киева, как должны возвращаться в Петербург на выставку? Неудобно, а между тем я ведь отлично понимаю, что Вам и платить за них тоже рискованно, когда Вы их не видали. Не знаю, как это сделать. Я, конечно, желал бы Вашего личного сюда приезда, но ведь не всякая фантазия может осуществляться. Лучшее, что можно сделать — это поручить кому-нибудь из Ваших знакомых посмотреть картины и тогда уже, сообразно отзыву, решить, оставить ли их за собой или нет, т. е. подождать ли до приезда картин в Киев с выставкой; особенно это удобно, я думаю, с картиной Савицкого, у которого сюжет такого сорта, что для гостиной не годится, а годится только для галереи; и если не купит Третьяков, то можно смело сказать, что никто не купит, несмотря на удивительные достоинства и именно у Савицкого, который до сих пор ничего столь удачного не написал. Вот в каком положении дела. Сообщаю Вам все это для дальнейших распоряжений с Вашей стороны.

Жена моя глубоко Вам благодарна за память.

Позвольте выразить Вам чувство глубокого уважения и почтительности.

И Крамской.

448. А. П. БОГОЛЮБОВУ

11 ноября [18]82. СПб.

Многоуважаемый Алексей Петрович,

Я так давно не писал Вам, что не знаю, с чего начать? Объяснять, отчего и почему это случилось,— бесполезно. Но не от беспамятства и небрежности; просто все время был как-то разбит нравственно, да, пожалуй, и физически всячески разбит; и ни о чем не хотелось думать и ничего не хотелось делать. Не скрою, что значительную долю во всем этом играло роль то глубокое равнодушие, с которым люди влиятельные вообще относятся к судьбам искусства[1]. Вы видите из этого, что я тряпка и что на меня так может влиять неудача чего-либо; но в малое оправдание да послужит мне та неоднократная потеря сердечного волнения и теплоты, ко-

торую я уже несколько раз в жизни расходовал. Пора было уже охладиться и успокоиться. Однако ж случилась еще раз ошибка с моей стороны. Ведь не в первый уже раз я заглядываю в самый источник, и в деле с Уставом Академии[2], в личных сношениях с Вел. князем, и в разнообразном столкновении с людьми большими и влиятельными, и всякий раз я выносил только презрение; так что, наконец, я действительно убедился, что тот мир сам по себе, а я сам по себе. Масло и вода, и что раз навсегда пора убедиться, что помощи развитию искусства оттуда и не дождаться, и я уже был совсем спокоен; но случилось нечто, и я еще раз поволновался, и бесплодно,— теперь довольно. К съезду я стал равнодушен, что даже смешно; и о чем будем рассуждать, если рассуждать о главном нельзя? Был в Москве с Брюлловым, видел людей и, признаюсь,— горло душило от желания крикнуть: подлецы! Конечно, слава богу, что не крикнул, потому что это было бы и несправедливо по отношению к ним: какие же они подлецы. Они только дурни.

Ко всему этому приплелось одно обстоятельство. Я тут однажды обедал у одного из Строгановых, и там встретил человека, обедавшего недавно у Вильгельма в Сан-Суси[3] с Влад[имиром] Алекс[андровичем]. Вильгельм собрал общество, которое должно было быть приятно Вел. Княз[ю]. Был директор берлинской Академии Вернер[4]; ну так эти наивные люди вздумали сказать Вел. Княз[ю] любезность: что вот, дескать, Вы не любите военного дела, по крайней мере Вы отдыхаете в области искусства?

«Ну нет, покорнейше благодарю, Академия, чтобы ею заниматься как следует, все-таки потребует в сутки 6—7 часов, а я — слуга покорный!!»

Ну, скажите, бога ради, что еще нужно и можно надеяться? А ведь он брат?[5] Итак, на все следует махнуть рукой. Пусть идет по естественному уклону — очевидно, там не отдают себе настоящего отчета.

Начал писать Вам вовсе не с тем намерением, чтобы занимать Вас собственною персоною, а вышло так — не ожидал. Извините.

Вероятно, Вы виделись с П. А. Брюлловым и, следовательно, знакомы с подробностями даже самого дела, а потому мне остается только просить Вас написать для памяти в Правление Товарищества, чтобы оно не забыло организовать выставку в Париже, о которой Вы писали[6]. Я намерен потревожить Вас весною и навязать хлопоты — принять для Салона два №№ моих портретов[7]. Попробую. Как вы думаете?

Посылаю письмо опять на имя Харламова. Быть может, Вы теперь опять переменили квартиру. Так ли Ваш адрес: Avenue de Clichy 17. Rue Trezele 17.

Уважающий Вас И. Крамской.

449. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

14 ноября [18]82
СПб

Многоуважаемый Павел Михайлович,
У меня в чужом пиру похмелье. Вот в чем дело: Ф. А. Терещенко недавно прислал ко мне письмо с вопросом: нет ли чего нового в Петербурге по части картин? Я ему пишу: есть — картина Савицкого и картина Максимова. Цена одной около 1500 р. (Максимова), а другой около 2-х т. (Савицкого). Эти цены я написал по соображению своему личному, не зная на самом деле. Чрез 4 дня (вчера) получаю телеграмму: «Картины Максимова и Савицкого купите для меня и высылайте немедленно». Видя такую стремительность, я немножко струсил и пошел прежде всего справиться о ценах, не говоря уже о том, что картины высланы быть не могут немедленно. Оказывается, что Савицкий действительно желает за свою 2000 р., а Максимов 1200. В разговоре с Савицким выяснилось, что надо подождать, так как он картину еще, быть может, перепишет, а Максимов, на то, что его картину желает купить Терещенко, заявил, что эта картина, *кажется*, понравилась Павлу Мих[айловичу]. А я говорю, в таком случае, пожалуйста, уведомьте П[авла] М[ихайловича], что у Вас ее покупают. Он обещался, а сегодня приходит ко мне и говорит, что он старался, и у него не выходит, и что ему неловко и проч. и проч., тогда я вызвался сделать это сам и, как видите, делаю.

Считаю долгом не утаивать от Вас еще одного обстоятельства: Максимов потом, уходя, прибавил, что для Терещенко и для всех других цена его картине 1200 р., а для Вас 1000.

Исполнив то, что собственно до меня не касается, я буду ждать от Вас известия, прежде чем писать Терещенко.

Вере Николаевне глубоко кланяюсь я и жена моя.

Уважающий Вас глубоко И. Крамской

450. Ф. А. ТЕРЕЩЕНКО

14 Ноября [18]82 г. СПб.

Многоуважаемый Федор Артемьевич.
Картина Савицкого, о которой главным образом должна быть речь, к сожалению, сейчас не может быть к Вам выслана, в ней кое-что не кончено; очень немного правда, но все-таки время займет. Максимова картина кончена совсем, и так как у него нет другой для выставки, то он тоже желает удержать ее пока у себя.

Цена обоим картинам следующая, как я теперь узнал:
Максимова — 1200 р.
Савицкого — 2000 р.
Бронникова — 2000 р.

Получив сегодня Ваше любезное письмо и узнав из него, что в первых числах генваря Вы полагаете приехать в Петербург, я обрадовался и полагаю, что будет самое лучшее — отложить решение о покупке до Вашего личного приезда.

Конечно, тут есть один пункт — а именно, предстоящий приезд Третьякова, но я обещаю Вам только, что в случае если бы Третьяков пожелал бы что-нибудь приобрести, то я явлюсь конкурентом от Вашего имени, если же Третьяков желания купить не выразит, то я буду молчать до Вашего приезда. Таким образом, художники понапрасну не будут потревожены и даже не будут знать, что Вы были готовы картины их купить. Все эти подробности я сообщаю к Вашему сведению только потому, что Вы меня пред отъездом из Петербурга об этом просили. Что касается моего личного мнения о ценах, то Максимова цена, как Вы видите, умереннее, чем я думал, а Савицкого чуть-чуть показалась мне дороже — и то очень мало, но, принимая во внимание, что у Савицкого при превосходных композициях редко бывает хорошая живопись, надо дорожить теперешней удачей. Кроме меня оказывается, [ч]то всем художникам эта картина понравилась, и со всех сторон его упрашивают не писать картину больше, и, кажется, он послушается.

Что же касается меня и моих вещей, то мужичка я выслать сейчас тоже не желал бы и вот почему, во 1-х, нет еще рамы, а во 2-х, я именно этот этюд хотел послать в Париж в салон, так как это удалось в живописи.

Но в настоящее время я колеблюсь: у меня кончена новая вещь — этюд молодой дамы, красавицы, изображенной во время прогулки, вещь небольшая, правда, но кажется удачная [1]. Я готов ее уступить за 1000 р. и могу прислать Вам ее даже на просмотр, понравится Вам — хорошо, оставите, не понравится, немедленно возвратите, я отдам ее Беггрову (торговцу картинами), хотя он со мной торгуется еще. Пришлю с условием прислать ее обратно на передвижную выставку хотя бы только в Петербурге.

Уважающий Вас И. Крамской.

P. S. Жена моя глубоко Вас благодарит и низко кланяется.

У Максимова есть одна еще маленькая картинка, недорогая (200 р.), вид на Волге [2], берег, несколько лодок, на передней лодке два мальчика рыболовы и затем далекая перспектива; все на солнце, очень хорошенькая вещь. Эту он готов сейчас отдать кому угодно.

451. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Я потому Вам предложил теперь этюд Гуна [1], что послезавтра мне встретится опять большая нужда в деньгах, в размере 400 р. (это все уплата по векселям за время постройки) [2], и так как я с Вас за этот этюд не могу взять более, то и посылаю его к Вам, чтобы долг мой старый и большой не увеличивать.

Уважающий Вас И. Крамской

452. Ф. А. ТЕРЕЩЕНКО

18 Ноября [18]82. СПб.

Многоуважаемый Федор Артемьевич.

После столь настоятельно выраженной воли Вашей кончить с двумя картинами: Савицкого и Максимова, я, наконец, уступаю и решаюсь закрепить за Вами эти картины. С моей точки зрения — эти картины нужны в галерее, потому что они очень выражают художников. Что касается цены, то у меня, по совести, не хватает духу настаивать, чтобы Савицкий сделал какую-либо уступку. Разумеется, я с радостью оставил бы дело до Вашего приезда и обрадовался, узнав из письма о Вашем намерении приехать в Петербург; но последняя телеграмма положила конец колебанию, и потому извещаю Вас, что картина Савицкого в 2000 р. и Максимова в 1200 р. считаются Вашими.

Теперь о моих этюдах. Этюд (о котором я Вам писал вначале) большой: около $1^1/_2$ арш., и могу сказать недурной и веселый [1], цена ему, я полагал бы честно, 1500 р., другой же, который я послал уже к Вам в Киев и на который прилагаю при сем квитанцию, маленький — «гуляющая дама» [2]. Его хотел взять у меня Беггров, но мы не сошлись ценою. Я Вам писал, что цена ему 1000 р. Это дорого, я знаю, но, как Вы увидите, на малом пространстве помещено гораздо больше, чем иногда бывает на большом, и потом я не стою на объявленной цене; если Вы или кто другой вздумаете оставить его за собою и сбавить цену — то я не буду в большой претензии; точно так же я прошу не стесняться, если Вы и вовсе отправите ее обратно ко мне. Уверяю Вас, что я послал его просто потому, что все равно где этому этюду дожидаться выставки — у Вас или у меня. Прошу не обращать внимания на некоторые пятна на этюде, как-то на фоне и на прочем — этого нет и не будет под лаком.

Повторяю еще раз и прошу, не стесняясь, воротить этюд.

В картинах Савицкого и Максимова раскаиваться не будете, хотя сюжеты не из веселых.

Жена моя свидетельствует Вам свое глубокое почтение и благодарит за любезную память.

С истинным и глубоким почтением и преданностью имею честь быть

И Крамской.

453. Ф. А. ТЕРЕЩЕНКО

СПб., 28 ноября [18]82.

Многоуважаемый Федор Артемьевич,

Благодарю Вас за исполнение моей просьбы — отсылку картины моей Д. П. Боткину в Москву [1], а также очень рад буду, что Вы приедете скоро в Петербург и лично осмотрите приобретаемые Вами картины.

Денег они, художники, пока не требуют.

С истинным и глубоким уважением и почтительностью остаюсь

И Крамской.

454. И. И. ШИШКИНУ

Многоуважаемый Иван Иванович.

Извините меня, что я, не очистив совести по прежним грехам, хочу у Вас спросить, не могу ли немного у Вас еще замараться ненамного. Положение мое до смешного странное: я заработал на 3500 р., а копейки не имею и иметь не буду до числа 20-го декабря, когда приедет Терещенко, который купил у меня на 1500 р. [1]. да за два конченных портрета следует получить 2000 р., но из-за рам остановка. Мне послезавтра нужно будет немного, если Вы еще держитесь на поверхности, то, быть может, в состоянии поделиться.

Ваш И Крамской

455. П. П. МИЖУЕВУ [1]

С.-Петербург, 9 ноября 1882 г.

Милостивый государь Павел Петрович!

В настоящее время я вижу, что мне следовало бы еще весною отклонить от себя честь быть членом комиссии по сооружению памятника Лермонтову [2] и сделать это при первом же свидании с Вами самым решитель-

ным образом, чтобы не производить неловкого впечатления на весь уважаемый состав комиссии моею просьбою об отставке теперь, когда действия комиссии уже начались. Обо всем этом я глубоко сожалею и прошу извинения самым усердным образом. Причины, по которым я должен Вас просить об увольнении, кроме личных и Вам уже известных, заключаются еще и в том, что если я останусь в комиссии, то вдобавок к обнаружившемуся принципиальному противоречию с большинством буду находиться в противоречии с самим собой, потому что не разделяю основной мысли о конкурсах и не думаю, чтобы через них достигалась лучшая художественная концепция, а также не уверен и в том, чтобы существование комиссии как посредствующей инстанции между заказчиком и художником (выдвинутым конкурсом) обеспечивало бы лучшее художественное исполнение данной задачи *.

Как видите, в данном случае я отрицаю очень многое. Позвольте изложить и мотивы.

Останавливаюсь для первого раза на решении комиссии открыть конкурс на эскизы памятника в моделях, рисунках или легких набросках, тогда как вначале комиссия хотела вызвать всячески саму идею памятника, выраженную хотя бы только словами.

Отчего случилось такое противоречие?

(Я не выражаю здесь личных взглядов, что предпочтительнее, я только отношусь критически к существующему факту.) Итак, решено то, с чего начинались и начинаются все конкурсы; очевидно, стало быть, что и этот конкурс покатится по рутинной дорожке.

Решение комиссии вызвано, однако ж, совершенно основательными соображениями: что так как за проекты памятника будут выданы премии, то для того, чтобы узнать, который из проектов лучше, необходимо сравнивать величины однородные. Тем не менее комиссия своим последним постановлением закрыла навсегда доступ в свою компетентность идее памятника, выраженной словами; и, таким образом, деятельность комиссии уже предопределена: она должна будет принять направление, вытекающее из раз принятого постановления фатально. Все это решено совершенно легально голосованием, после обоюдного обмена мыслей. Стало быть — сугубо правильно.

К сожалению, не все человеческие вопросы могут быть разрешаемы голосованием удовлетворительно.

Когда необходимо найти решение какого-нибудь юридического вопроса, законодательного или гражданского права, где сталкиваются интересы миллионов, интересы, подлежащие точному измерению, тогда баллотировка на месте; мало того, только посредством голосования, и самого обширного, можно достигнуть наиболее правильного решения вопроса.

* Разумею творческую технику, а не грамматику.— *И. К.*

И если таковое решение не будет идеально справедливо (а оно может оказаться даже в противоречии с идеалом), то, во всяком случае, оно будет справедливо и годно для людей в течение известного времени. Иное дело художественное творчество.

Решать какой-либо художественный вопрос баллотировкою — значит отсекать излишки. Но излишки бывают в искусстве разные, как в сторону глупости, так и в сторону гениального размаха. Какая-нибудь нелепость, выходящая за известные пределы, сразу очевидна для всякого большинства; драгоценная же крайность в противоположную сторону (столь важная в искусстве) должна быть тому же большинству еще доказана; а к тому времени, когда она будет, наконец, доказана, она сделается общим местом.

Отчего в храме Христа Спасителя в Москве плохи картины на стенах? Оттого, что для приема каждого произведения и даже для надзора за исполнением было допущено вмешательство комиссии (и очень компетентной), которая неизбежно сглаживала все неровности. Но какие? вот вопрос! Еще пример: отчего в Академии художеств программы на золотые медали всегда так благополучно плохи? Оттого, что в интимную работу художника вмешивается самая компетентная в своем роде комиссия!?

Извините, если это звучит злой иронией. Я говорю то, что думаю и в чем убежден, и мне будет глубоко прискорбно, если Вы усмотрите в этом что-либо неприличное, а стало быть, и обидное.

Далее. В последнем заседании Вы высказали свой взгляд на памятник Пушкину, весьма нелестный для его художественных достоинств. Но отчего он такой? Неужели только оттого, что тогдашняя комиссия не додумалась до конкурса на идею? Вовсе нет, я могу свидетельствовать, что и у комиссии по постановке памятника Пушкину было искреннее желание вызвать идеи, но она, не довольствуясь тем, что художником Забелло было создано в его лучшую пору, точно тем же путем, как и теперешняя комиссия, очутилась на наклонной плоскости и фатально должна была принимать сегодня последствия вчерашнего решения, а завтра — подчиняться неизбежно образовавшимся новым условиям, возникнувшим из сегодняшнего, и т. д. и т. д.

Все мы знаем, что протоколы затем и существуют на свете, чтобы дисциплинировать самые разнородные элементы и чтобы люди поступали согласно с ними, вопреки иногда внутреннему убеждению. А из множества протоколов образуется столь несокрушимая сила, что она своею тяжестью раздавит какое угодно личное сопротивление.

Столь мятежные мысли с моей стороны не должны, однако ж, давать Вам права к заключению, что *я враг протоколов всегда и всюду.* Я только, благодаря опыту и *наблюдению*, знаю, что полезный способ действий в одной области может быть вреден в другой, не более того.

Теперь позвольте высказать соображения, почему я думаю, что конкурсы не вызывают и лучшей художественной концепции.

Откуда такая концепция может явиться? Очевидно, она может выйти из головы только наиболее сильного и талантливого художника, или уже известного и определившегося или еще неизвестного, благодаря ранней молодости, но уже существующего.

Только в интересах таких неизвестных, но имеющих несомненную будущность, и полезно, пожалуй, делать конкурсы. Но и тут взять на себя решимость поручить дело такой важности человеку, лишенному опыта, может скорее один человек независимого и самодержавного положения, нежели целая комиссия; все художественные вопросы решались и доказывались массе единоличною властью таланта художника, с одной стороны, и критики — с другой.

Но появление еще неизвестной величины есть дело случая и как таковое не может служить основанием деятельности и расчетов комиссии; оно может быть только счастливым сюрпризом. Стало быть, для правильных расчетов остаются величины уже известные: художники, уже определившиеся и действующие. Но тут возможно даже предсказание, чьи проекты будут лучше (предполагая, конечно, что все известные художники примут участие в конкурсе).

Только что сказанное опровергается, по-видимому, фактами предшествующих конкурсов. Но это только по-видимому.

На памятник Пушкину было очень много конкурсов, и выдано много денег на премии. На всех конкурсах первыми были Опекушин и Забелло, Забелло и Опекушин. У художника Забелло раньше конкурса была уже оконченная статуя, по концепции превосходящая все бывшие на конкурсах, но комиссия не могла ее допустить к обсуждению, как известно кому принадлежащую. Художник же, раз реализовавший свою идею, может только на нее и ссылаться, а от него требуют новой. Естественно, что творчество не всегда подчиняется даже приказанию самого художника — и он дает вещи сравнительно бледные.

Я не утверждаю, что статуя Пушкина Забелло[3], такая статуя, о которой бы можно было говорить с восторгом, как об изображении поэта, но статуя эта неизмеримо выше (по воодушевлению), нежели та фигура, которая стоит на Тверском бульваре. А ведь Забелло же вовсе не лучший наш скульптор. Это только указывает на то, что общество имело бы, если бы действительно лучшему художнику было поручено дело. Теперь об Антокольском[4]. Его проект был в глазах комиссии, публики и критики хуже многих, но чем? Только тем, что он переступил главные основы и границу скульптуры и пытался расширить свои средства до получения эффекта живописного. Такому художнику стоит только сказать: «Это не то, что нужно, а нужно вот это», и он, войдя в берега, сделал бы вещь, достойную его таланта. Но если даже и то, что художник тогда предста-

вил, вообразим себе выполненным с тем талантом, который Антокольский всюду обнаруживает, было бы, конечно, интереснее того, что есть. Между эскизом и оконченным художественным произведением такая огромная разница, что правильно судить, что лучше и что хуже, решительно невозможно раньше того, пока и то, и другое, и третье не будет кончено. Только готовое художественное произведение дает художнику возможность... (*неразборчиво* — *С. Г.*) во мнении публики, и только по таким произведениям критика определяет место художнику.

К этому я прибавлю еще следующее: дайте два контура, совершенно тождественных, двум художникам разных дарований, с условием не выходить из линий во что бы то ни стало, и Вы увидите, что у таланта линии будут жить и шевелиться, а у посредственного художника все будет обстоять благополучно, но и только! Художники меня отлично поймут и без всякого спора со мною согласятся.

Все это я веду к тому простому положению, что хороший памятник можно получить помимо конкурса, адресуясь к самому лучшему художнику: если самого лучшего не оказывается, а есть несколько равных, разницы большой не оказывается.

Знаю, что Вам кажется возможным органическое соединение идеи, принадлежащей какому-нибудь образованному человеку, и руки, принадлежащей художнику-специалисту. Мне же это возможным не представляется, но так как то мое доказательство, что такого исторического примера я не знаю, еще не служит основанием отвергать Ваше предположение, тем более что и примеры компанейского исполнения художественных задач (не первоклассных) бывали, то я и на этот последний пункт всегда отвечал: «Надо попробовать». Но, сколько можно судить по направлению, принятому комиссией, именно такого опыта сделано и не будет.

Я же лично продолжаю утверждать, что если появится такая идея памятника, которая комиссии безусловно понравится, а между тем она будет принадлежать не художнику, способному дать ей форму, она так и останется висящею в воздухе, нереализованною. И сколько бы художник, Вами призванный, ни утверждал, что идею он понял и усвоил, при дальнейшей реализации Вы увидите, что Ваши представления и художника не тождественны.

Так как все, что мною сейчас сказано, относится к области, не допускающей непосредственной проверки, а над самим памятником делать опыты легкомысленно, то я и оставляю вопрос открытым, с моей стороны недоказанным и другому вовсе не очевидным, хотя для меня все это сомнению не подлежит. Я искренно буду рад, если настоящей комиссии удастся столь феноменальное соединение, но для этого ей необходимо вернуться к первому заседанию и, добившись от конкурса идеи, выраженной словами, и непременно только словами (тому же должны подчиняться и художники), и затем получив то, что комиссия ищет, объявить конкурс

уже на реализацию. Таким путем, быть может, что-нибудь и выйдет.

В заключение скажу еще последнее, что думаю по этому предмету. Те идеи, которые есть у писателя, поэта или просто у умного, образованного человека, не суть идеи, годные для пластических изображений. (Исключения, конечно, могут встречаться и здесь, как везде.)

Скажу парадоксально: если в головах живущих теперь художников не найдется искомой идеи, искать ее не в этой группе я отказываюсь, потому что художественная концепция *пластическая* — совсем особая статья, и если является на свет божий мозг, способный к таким концепциям, то человек, обладающий таким мозгом, становится непременно художником, и только художником!

С истинным почтением и совершенной преданностью имею честь быть готовый к услугам

И. Крамской.

456. А. П. БОГОЛЮБОВУ

15 декабря [18]82.
СПб.

Многоуважаемый Алексей Петрович.

Пишу и Вам два слова — некогда.

Во 1-х, на первое письмо я Вам не отвечаю ничего или, лучше сказать, скажу только, что, сидя под смоковницами в Париже, хорошо утешать человека, находящегося под прессом; но тому, кто придавлен, позволительно иногда выругаться [1].

Затем, меня лично утешать собственно было бы и нечего, так как все, что я говорил, было говорено об официальном лице [2], а частная деятельность остается пока в нашем распоряжении. В отчаяние я не приходил, а только лишний раз наполнился презрением к людям, от которых зависит многое. И потом, мое негодование и разные охи адресованы к делу вообще, а не ко мне лично. Нам что, мы вот и в Париж поедем [3], а у меня болело сердце за учащихся и калеченных из молодежи, вот о чем. Следовательно, меня утешать не надо, как Вы это делаете даже и во 2-м письме [4]. Очевидно, Вы полагаете, что я раскис, — уверяю Вас, ни капельки. Я только зол на... и за молодежь; а вовсе не за судьбу русского искусства, поскольку она связана с лицами, потому что чем мне дурно? Ничем. Что дурного ожидает Товарищество? Ничего. Но грустно и жаль, что будущее искусства русского *вообще* в тумане и зловещем.

Во 2-х, что касается Тургенева, то, конечно, это честь так сказать... шутка ли 8 страниц!!! [5] от Тургенева!!! все это так; но только уверяю Вас, что мы бы поняли и убедились едва ли даже не больше, если бы Вы написали сами.

Теперь же письма Тургенева скрыть нельзя, оно официальное, не ко мне, а в нем между тем есть разные наставления, как себя нам вести при первом выходе в большой свет, вроде того, что, мол, калош на рояль не ставить и в руку не сморкаться. А Вы знаете, какие есть теперь элементы в Обществе; и, наконец, будто уж мы и в самом деле такие невежи, что не догадались бы процедить хорошенько себя, прежде чем сунуться в Париж на выставку.

Наконец, все-таки я думаю, что, не взирая ни на что, мы примем предложение Пети охотно[6]; а за себя я даю согласие присоединить работу свою к Вашим в пользу купеческих расчетов парижанина[7].

Ваш И. Крамской.

Официальный ответ, о котором пишет Тургенев, скоро быть не может, как Вы знаете.

Ведь он может быть дан только общим собранием, которое бывает раз в год, именно в конце февраля, перед выставкой. Защитите меня, если И. С. Тургенев на меня обрушится. Я ему отвечал на послание лично и неофициально[8], но иначе было нельзя. Уверяю Вас. Что будет, то будет.

457. Я. П. ПОЛОНСКОМУ[1]

26 Декабря [18]82.

Многоуважаемый Яков Петрович,

Глубоко сожалею, что лишен возможности быть у Вас сегодня. Я имел неосторожность выйти накануне Рождества на воздух, когда у меня был уже кашель, — теперь же у меня самый чудесный грипп и жестокий насморк, так что являться куда-нибудь просто неприлично.

Примите выражения моей глубокой почтительности и уважения.

И Крамской.

1883

458. А. С. СУВОРИНУ

6-е Генваря [18]83 г. СПб.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич,

По прочтении 2-й статьи В. В. Стасова «25 лет русского искусства» [1], я ощущал потребность написать Вам кое-что с правом сделать известным письмо в целом или в извлечении, если Вы найдете его почему-либо того стоящим, и только теперь решаюсь это сделать.

В статье этой говорится и о моих портретах, бывших на Всероссийской выставке, — Боткина С. П., Данилевского Г. П., Гуна (художника) и еще об «одном литераторе» и к этому добавляется следующее: *(тут надо вставить цитату целиком, а у меня нет книги)* [2].

Кто этот «литератор» — я знаю. Это Вы, так как больше на выставке портретов моих не было. Полагая, что подобный прием вовсе не нужен в критике и что он разъяснению художественных достоинств и недостатков данного художественного произведения не помогает, а только интригует публику дурного сорта, и несмотря на то, что место это в статье касается, строго говоря, только нас двоих с Вами, мне кажется, что тут есть кое-что, коснувшееся всех, кто читал статью: я, положим, обиделся, а другие могли почувствовать некоторый конфуз и стеснение, подобно тому как бывает с обществом, собравшимся у кого-либо в доме и сделавшимся невольным свидетелем несомненного неприличия.

Я знаю, что учить людей вежливости в мои обязанности не входит, а потому и ограничился только тем, на что, мне казалось, я имел тогда некоторое право, а именно: я знал В. В. Стасова за человека честных *намерений во всяком случае*, и потому пошел к нему спросить, что заставило его не называть лицо, о портрете которого идет речь? На мои прямые и категорические слова, что я пришел выразить ему мое удивление, что он оказался доступным столь мелкому личному чувству, что даже не может произнести имени антипатичного ему человека, и при та-

ком несомненно отвлеченном занятии, как критика художественных произведений, — я услышал от него в ответ энергичное отрицание своей виновности, а из дальнейшего его рассказа я мог только заключить, что это сделал кто-то другой, и что, когда выйдет, после генваря, его статья особой брошюрой, то все будет восстановлено[3]. Конечно, я мог бы любопытствовать и дальше: кто виновный? Цензор ли, редактор, переписчик, или наборщик, или кто-нибудь другой, но так как требовать от неизвестных мне лиц отчета в этом я не мог, то и оставил дальнейшее объяснение.

Долго после того, однако ж, не выходил у меня из головы этот особый прием художественной критики; прием, к сожалению, и не новый. Я припомнил случай с Репиным, когда Стасов в отзыве о «Протодиаконе» говорил, что это воспроизведение таких-то и таких-то порочных наклонностей, и как живой человек, с которого писал Репин, выражал художнику свое неудовольствие[4]. То же самое было и с Перовым в 72 году (кажется), когда на одной из передвижных выставок был его замечательный портрет купца Камынина. Не помню, какой фельетонист и в какой газете, говоря о портрете, выразился: «Вот (мол) он, знаменитый *«Тит Титыч»* Островского»[5]. Вследствие такого отзыва фельетониста Перову были большие неприятности, да, кроме того, родственники уже и после смерти купца всегда отказывали в просьбе дать на выставку портрет, хотя в нем несколько раз нуждались, когда собирали образцы нашего искусства для всемирных выставок[6]. Портрет, действительно, замечательный. Раздумывая обо всем этом, я прочел написанное Стасовым еще несколько раз, и мне стало казаться сомнительным, чтобы кто-нибудь другой решился вычеркнуть Ваше имя из статьи помимо автора. Постройка фразы этого не допускает. Сомнение это я и хочу выразить громко, чтобы вызвать разъяснение. Я слышал, что в литературных нравах возможны *обеты*, не произносить, например, имени ненавистного органа печати или лица, но никогда не мог понять, как может умный человек доходить до такого ребяческого суеверия, что оттиснутое типографскими чернилами слово кого-то или что-то может замарать. Или уж эти люди особо чистые кристаллы? Но что же они делают в то время, когда имя нечестивого возникает в их мозгу и памяти?!

Попутно вспомнил я также один разговор на тему человеческой непоследовательности: положим, Вы слышите сегодня, что кто-нибудь хвалит, а завтра, поссорившись, тот же человек мало того что уже не хвалит, но хваленого ругает. Один из нас сказал на это очень метко: «Да, это очень странно, я самого себя ловил на этом: разойдешься с кем-нибудь и начинаешь удивляться: как это я не замечал прежде, что человек этот и ходит как-то противно, и улыбается глупо, и глаза ничего не выражают». Словом: черт знает что такое! Ближайшая причина моего письма теперь следующая: в сегодняшнем номере «Нового времени» есть Ваша статья о Перове под рубрикой «Письма к другу». Говоря о критиках, Вы

роняете, будто нечаянно, одно слово: «Пригвоздят к портрету»[7]. Это показало мне только, что и Вы тоже прочли это место, запомнили его. После этого я молчаливым оставаться не могу.

Теперь позвольте кончить.

Вы мне заказали свой портрет и заплатили за него полностью, т. е. так, как мне платят, и ту цену, какую я спрашиваю; скажите же громко и мне, и критику, и тем, кто чувствовал конфуз от неприличного критического приема: считаете ли Вы возможным, чтобы от художника можно было требовать отчета, *в данном случае* в мыслях его? Считаете ли возможным, что мне *входили* в голову *намерения* при работе, и что я занимаюсь какими-либо утилитарными целями, кроме усилия *понять и представить сумму* характерных признаков, к чему я, правда, всегда стремился и к чему всегда была направлена моя наблюдательность? Как надобно отнестись к этому обстоятельству по существу и что нужно делать, чтобы такая критика выводилась?

Я чувствую, что это есть общее, так сказать, атмосферическое, умственное давление, и что мы все находимся под одинаковым минимумом, но и больше ничего. А как от этого избавиться — я не знаю.

Уважающий Вас И. Крамской.

459. А. С. СУВОРИНУ

6-е Генваря [18]83.

Уважаемый Алексей Сергеевич,

Долго я думал, по какому поводу я напишу Вам письмо о выходке Стасова, и решительно не находил мотива. Ваша статья о Перове, прекрасная в общем и верная в деталях, дала мне этот предлог. Там есть одно слово: «пригвоздить»[1]. Ну, я почувствовал, что объяснение становится натуральным.

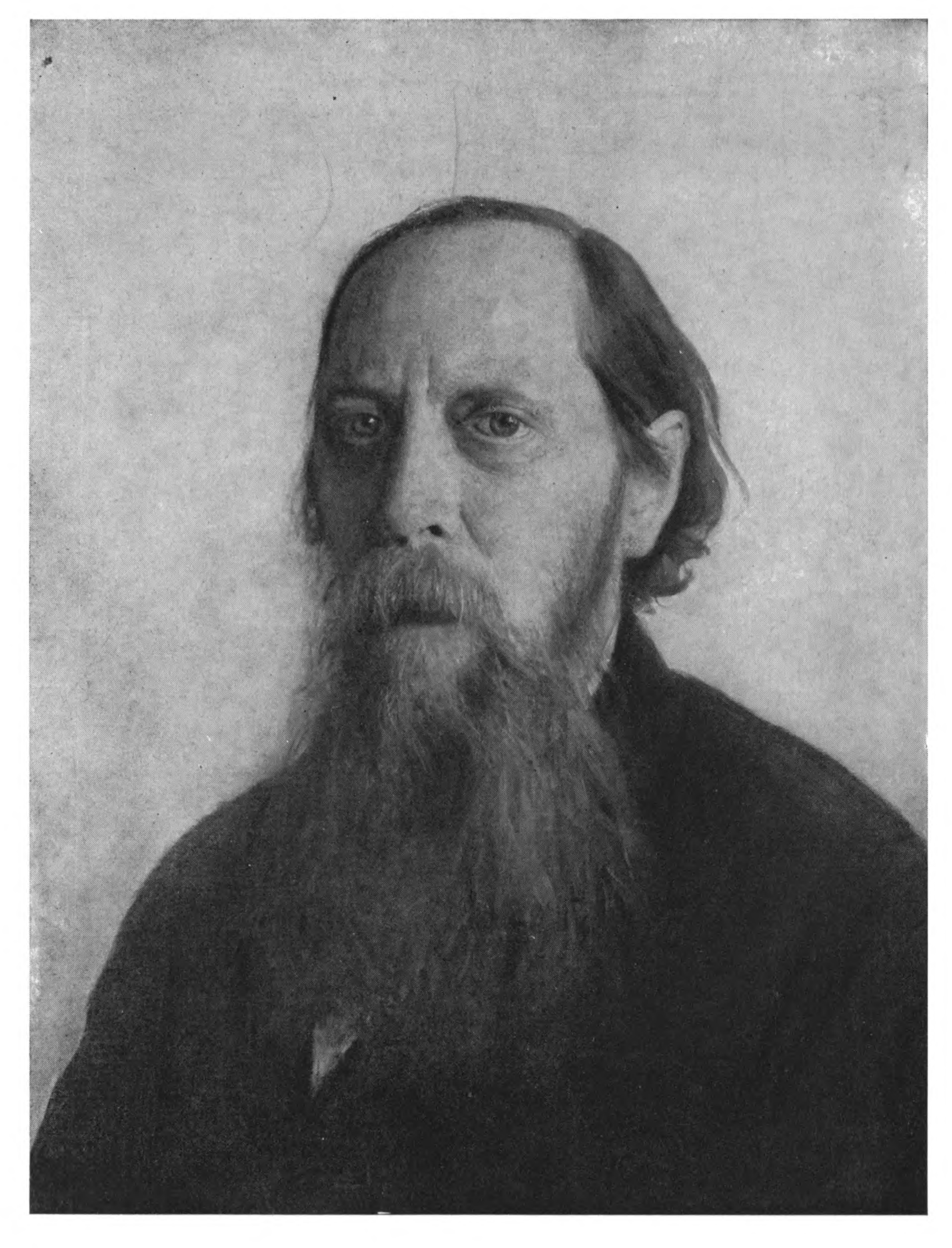
Ваш И. Крамской.

460. А. С. СУВОРИНУ

8 генваря [18]83 г. СПб.

Уважаемый Алексей Сергеевич!

В жару разговора я забыл вовсе одно обстоятельство по поводу Перова. Дело в том, что картину его «Никиту Пустосвята»[1] (благодаря стараниям Боткина) вел. князь Владимир решил или обещал купить для



5. Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1870-е гг.



6. Портрет А. В. Прахова. 1879

Академии. Это было при открытии выставки в Москве[2]. Потом, когда был государь в Москве на выставке, Боткин, сопровождая его, рассказал все, упомянул о согласии Президента, и т. д. Государь, стоя довольно долго перед картиной, наконец, сказал: «Хорошо». Но дело в том, что Боткин, после того как все казалось конченным, увидал, что на слове государя *хорошо* построить практически что-либо решительно невозможно; так как он не знал, куда отнести самое слово — хорошо ли все в картине? или хороши те меры обеспечения семьи[3] и идея приобретения картины, которые развивал Боткин. А он, зная последние намерения Перова, назначил или единовременно 15 тысяч за картину «Никиты» или пожизненный пенсион семье в 700—800 р. На 15 т. Владимир сказал: дорого!! Ну а идея пенсиона что-то тоже туго подвигается. Теперь, когда поднялся вопрос о том, где сделать выставку Перова в Петерб[урге], Собко[4] был у Исеева, и тот отказал в помещении. Узнав об этом, Боткин, как ловкий человек, спас честь Акад[емии]. Поехал сейчас же к вел. князю и между прочими докладами и разговорами спросил, можно ли устроить выставку Перова в Академии? Вел. князь сказал: хорошо, очень рад, тем более что это и будет помощь вдове?!! (Исеев еще ничего не говорил князю.) Вот как! Это помощь! Вот как они смотрят. Дорого ли, дешево ли за такую картину 15 т., я не знаю, знаю только, что артистам, особенно заезжим, платят и не то, а тут за 3—4 года работы — дорого. Вместо того чтобы понять свое положение, и пойти *навстречу* семье, и помочь ей за службу человека, сделавшего имя русского человека известным в Европе, они заставляют ухаживать за собой.

А что касается неприличия фигуры заушенного епископа[5] и т. д., то что же делать нам с нашей мужицкой историей. Мы действительно вышли из низкой среды, у нас не было между предками рыцарей Круглого стола, разных Хлодовиков[6] и прочего декорума. Ну, словом, не оставляйте дело о Перове, благо он тронул Ваше сердце и Вы признали за ним серьезное значение.

Напишите кое-что на сию тему.

Уважающий Вас И. Крамской.

461. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

12 генваря [18]83
СПб.

Глубокоуважаемый Павел Михайлович,

Несколько лет уже, как у меня мелькала мысль исповедоваться Вам, да так и тянулось до сего момента. Хорошо ли или дурно, что я пропустил столько времени, не знаю, и даже не знаю, хорошо ли я делаю и теперь; но

так как мне не остается другого выхода, перед тем как погрузиться окончательно, то попробую.

Двадцать лет тому назад я женился. Когда доброжелательные люди (семейство Поленова), [где] я давал уроки, он был тогда только что поступившим в Университет и приготовлялся в Академию[1]; так вот, мать его[2], узнав, что я женился, соболезновала обо мне и прямо в лицо говорила: напрасно! Художнику этого делать не следовало бы, Вам еще нужно учиться! Я на это очень храбро и с глубоким убеждением (как теперь помню) сказал: «Если из меня при тех условиях, в которые я стал, ничего не выйдет, то жалеть об таких людях не стоит». Я тогда был и обижен и зол на людей. Я живо чувствовал тогда потребность нравственной жизни, чтобы иметь возможность развиваться. Не знаю, отчего мне тогда казалось, что чтобы идти вперед, нужно жениться. Кроме того, я и тогда понимал (хотя мне было всего 25 лет), что женитьба — это лотерейный билет (и один) на выигрыш в 200 т., особенно художнику. Не знаю также, отчего я угадал человека; но я угадал его, потому что во всех критических случаях жизни (когда именно человек и сказывается) этим человеком все приносилось в жертву, если, по моему мнению, мое искусство того требовало, и все-таки, несмотря на это, чрез 20 лет напряженного состояния я сознаюсь, что *обстоятельства выше моего характера и воли.* Я сломлен жизнью и далеко не сделал того, что хотел и что был должен. Еще 6 лет тому назад я смотрел бодро и хладнокровно выжидал времени, когда можно будет приняться за труд, но... время шло, а планы мои все откладывались, точно мне отведено целое столетие. Наконец, наступил момент, когда упускать не только года, а даже месяцы — риск огромный, потому что мне 45 лет, волосы поседели и глаза начинают подаваться. Сколько у меня осталось времени? Это вопрос мучительный. Под влиянием этого же мучительного вопроса и в ужасе, что по моей милости, пока я занимался своим совершенствованием в живописи, дети мои остаются нищими, я начал строить дом, чтобы хотя что-нибудь осталось им. Но, как и следовало ожидать, простроился и вошел в долги до 4-х, 5 т., истратив с лишком 24 т. Короче, в настоящую минуту я банкрот, так как дачу нужно заложить во что бы то ни стало, но вот горе: дачи в залог не принимают! Когда я узнал это обстоятельство, я, седой человек, рассмеялся над собой самым беспощадным образом. Начать строить, знать, что мне после постройки придется закладывать, и не знать, что дач нигде в залог не принимают! А как хорошо, казалось, рассчитал: деньги (несчастные 14—15, да во время постройки заработал около 6), думаю себе, у меня все равно уйдут, мы их проедим, а я лучше сделаю вот что: 10—12 т. построю, на остальные буду писать картину, а когда не хватит — заложу и кончу в год наверное, да, кроме того, по дороге кое-что напишу еще, а уж за портреты — ни-ни!.. Только все подобные детские приемы в жизни оказываются никуда не годными. Не нам этими делами заниматься!

Вы удивляетесь, к чему это я подъезжаю, рассказывая Вам эти сказки, Вы догадываетесь, что я какие-то питаю на Вас виды; Вы полагаете, что я хочу взять денег у человека, который, по моему предположению, их имеет, и основательно, быть может, желаете, чтобы все поскорее кончилось,— сказал, что нужно, и шабаш! Да, но только я не могу не сделать Вам всего до очевидности ясным, прежде чем окончательно успокоиться.

Итак, вот мои дела: в эту зиму я сделал с августа месяца 2 портрета, Строганова и Васильчикова [3], и на это пока живу, от 2-х отказался (Стенбок и Полежаев), хотя согласны были на мои условия, но это все не то.

Тому, что за сим последует, будьте *Вы* судьею, потому что от Вашего убеждения будет зависеть мое дальнейшее, так сказать, поведение.

Как по-вашему: я иду вперед или остановился? или иду назад?! От убеждения Вашего будет зависеть то или другое. С осени, когда для меня обнаружились мои дела вполне, я себя продаю: кто купит? С этим предложением я пошел прежде всего к Беггрову и сказал ему: не можете ли Вы меня взять на аренду? Все, что я сделаю, будет Ваше (исключая картины) [4], а Вы мне платите (т. е. выдавайте) 1000 р. ежемесячно. Он говорит: «Что же Вы намерены мне дать?» — «Да все, что сделаю!» — «Да, но это неопределенно, я согласен вот на что: давайте мне Ваши головки ежемесячно, а я Вам за них буду уплачивать по уговору» (это все те же портреты). Тогда я ему предложил комбинацию следующего рода: я ему обязуюсь сделать в течение года *школу рисования* [5], состоящую приблизительно из 60 рисунков, а он мне должен будет, кроме 1000 ежемесячно, заплатить еще от 8 до 10 тысяч, когда я школу кончу, а школу взять на вечные времена себе, издавать ее и т. д. Словом, как мне казалось, я ему давал действительно цельную вещь для издания. Он обрадовался школе, как бог знает чему, согласен был заплатить единовременно, но только поменьше. На этом мы расстались. Он у меня купил 3 этюда, заплатил за них 2000 и еще Гуна [6], а потом, когда я получил от Строганова за портрет, я Гуна возвратил обратно. Но со школой он мне не дает теперь покою. Школу же эту я начал 4 года тому назад, да остановился вследствие замечания Прахова на общий план моей задачи. С тех пор я школу еще раз наново обдумал и теперь опять приступил к рисункам, вполне уверенный, что если я ее выпущу, т. е. кончу, то это будет вещь оригинальная, новая и действительно такая, как надо. Если мне удастся ее довести до конца, это будет наследство детям. Школу нужно, нужно и нужно. Итак, я школу делаю, а картины мои стоят, так как я не знаю, что мне делать: сжечь ли корабли и приняться за заказы и портреты, пока не прекратились еще желающие, или Вы решитесь сделать со мной такой опыт: я у Вас года не потребую, нет, я предлагаю срок короче. Положим, с момента договора пройдет 2 месяца. Вы даете по 1000 р. каждого первого числа, и чрез 2 месяца я открываю Вам картину. Это будет 1-го апреля, положим, и тогда Вы решаете даль-

нейшее. Если я со своими затеями (у меня еще есть *одна*, кроме всего, известного Вам) гожусь еще в строй — прекрасно, тогда я на апрель и май поеду в Палестину (денег увеличивать сверх 1000 ежемесячных будет не нужно); если же Вы забракуете картину и начатые мои планы, хорошо, я и на это согласен; но тогда, быть может, найдется у меня еще достаточно таланта на что-нибудь другое. Ведь я за картину, в сущности, не принимался с тех пор, когда, помните, я работал в кадетском корпусе в своем дощатом бараке[7] и когда я писал Вам об этой работе. С тех пор она стоит, и я, что заработаю, то и съем,— это ужасно. А ведь я мог бы дать в год вдвое больше, если бы все время было мое, и я не должен бы был ходить за хлебом. Все дело, стало быть, теперь в том, выгодно ли кому-нибудь прокормить меня год, что *обойдется в 12 т., и взять себе все, что будет сделано* *. Я знаю, что 1000 р. в месяц — это огромные деньги, но, к сожалению, только текущие расходы ежедневные обходятся в 500 р. да квартира 200,— а присоединив еще 100 р. учителям и учительницам на детей и плату за ученье, выходит — минимум 800 р. в месяц, да 200 рублей нужно иметь всегда в запасе на работу мою. Но и независимо от этого, я понимаю, что все эти вычисления страдают одним — неизвестно, стоит ли моя работа 12 т. в год? Не знаю. Судите вы, я только могу в настоящее время страдать от неудавшейся жизни; у меня в голове буря, а как найти выход — не понимаю. Перебираю всю свою жизнь, выглядываю ошибки и не нахожу, по совести, кроме женитьбы, и как следствие ее — многочисленной семьи. Но... дальше откровенность меня покидает. Я сказал все.

Извините меня великодушно, если письмо мое прибавит Вам новую моральную тяжесть, как, вероятно, Вам часто приходится. Ведь богатый человек — это цель всех голодающих; но обо мне Вы не скажете так. Я честно бился всю жизнь и устал вот только под конец, да и то потому, что не знаю, сколько господь бог отпустит мне еще времени на работу.

Я всегда думал, что любителю искусств следует быть милостивым только до тех пор, пока человек еще может что-нибудь, а как только машинка попортилась — в архив. Кончено! Надо повернуться к нему спиной и искать нового, на которого и обратить внимание. Верный этой мысли, я и приглашаю Вас решить (да оно, вероятно, уже решено), иду ли я вперед или назад, и в случае отказа Вашего я помириться со своим положением сумею.

Уважающий Вас И. Крамской

По залогу дачи мне обещался помочь Сюзор[8] — он директор Общества городского кредита. Не знаю, что будет. Говорит, надежды мало.

* Подчеркнуто П. М. Третьяковым.

462. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

15 генваря [18]83
СПб

Глубокоуважаемый Павел Михайлович.

Очевидно, Вы боялись, чтобы не сделать мне больно, такие сердечные движения нельзя не оценить, и за них-то Вам я глубоко благодарен; но это я, положим, знал и в этом был уверен, гораздо более я боялся другого, очень естественного движения с Вашей стороны, что Вы отнесете меня в число желающих поживиться от *богатого человека*. Извините. Вас все считают *таким*, кроме меня. Говорю это с чувством глубокого убеждения, т. е. я считаю Вас человеком *только со средствами*, и знаю очень много людей *гораздо богаче вас*, которые считают Вас потому богатым, что если Вы тратите на картины, т. е. на прихоть (по их мнению), столько денег, то сколько же Вы должны тратить в таком случае на свои нужды?!! Наивные люди и тупые люди, а, главное, беда та, что они даже и не люди!

К счастью, я усмотрел в Вашем письме [1], кроме особой деликатности, еще *и доверие ко мне*. Вот за это-то уж, как за сверхкомплектное обстоятельство, я просто не найду и слов благодарности. Теперь к делу.

Я положительно удивлен, как Вы угадали одну несчастную черту моего характера, приведшую меня к банкротству,— это *неуменье* и даже невозможность для моей натуры *«хвататься слегка всяким посторонним делом»*, а увлекаюсь и отдаюсь вполне тому, за что берусь. Я давно в себе это знаю, а такая черта характера, вместе с большой семьей, обучением и всякими хлопотами, задерживала меня ужасно. Господи, сколько раз я ловил себя (теперь даже) на том, что, положим, какой-нибудь заказ, вовсе неважный в художественном смысле,— какие он мне доставляет искренние мучения. Недавно является одна знакомая дама и просит нарисовать с умершей по фотографии, я говорю: *не могу*.— Ах, как жаль! — Я рекомендую Вам, пожалуйста! Хорошо, я отдаю, цена неважная,— рисунок готов, и я же должен был переделывать, убивать время, мучиться. Как будто я виноват! и так во многом. Потом практичные люди говорят: позвольте, почему Вы не положите два дня для публики, а в другие дни запритесь и работайте что хотите? В самом деле, отчего? Как же иначе? Как же весь свет делает? Я себя сам сколько раз спрашивал, а как же вот Павел Михайлович с 8 до 12 час, в конторе, потом едет делает дела и т. д. и т. д., все так! а иностранные художники!! Ну, словом, это такой неисправимый недостаток, что я еще себе удавляюсь иногда, почему я так долго верчусь и давно уже не выброшен жизнью за борт. Словом, это печально верно. Дальше: Вы еще верите в меня, когда говорите: *«Вам следует предаться только своему делу пока, бросить всякие дебаты (какие дебаты??!), при-*

дворные уроки и проч.». Вот именно оно и есть, да как же это сделать? Научите! Это есть мечта всей моей жизни, особенно последнего десятилетия, но, как я говорил, это еще все откладывалось, пока была молодость — все терпелось — теперь терпеть больше нельзя — или продолжай то, что делал до сих пор, принимай портреты, совершенствуйся, если можешь, не отказывайся уже ни от одного заказа, тогда не будет нужды — заработаешь 25—30 тысяч в год, кое-что и отложишь и таким образом; если можешь жить,— живи! или же — все прочь! Потому что я портретов, в сущности, никогда не любил, и если делал сносно, то только потому, что я любил и люблю человеческую физиономию. Но ведь мы понимаем, что человеческое лицо и фигура не суть портреты, потребные публике. Я ее слишком хорошо знаю. Дело у меня дошло до боли, я готов кричать: «Помогите!» Вот откуда и мое письмо к Вам. Я прихожу и говорю Вам: помогите и при этом *предлагаю Вам взять себе все, что будет мною сделано. Дайте мне год жизни на пробу — и все, что будет сделано в этот год,— ваше* *. Это не значит — берите себе все, что я сделаю, вовсе нет, я говорю: это *ваше*. Вам не нужно — пусть продается, а деньги ваши, и берите их себе. Я только хочу один год *художественной* [2] жизни, чтобы не быть вынужденным бегать за хлебом, только это. К сожалению, этот *хлеб* равняется 12 т. в год, но, может быть, Вы и вернете все, что дадите, чистыми деньгами — и, быть может, также не будет убытка. Я говорю: купите меня, пока не испортился как машинка; может быть, я даже доходная машинка, и это *на один год*, т. е. *пока*, понравится — прекрасно, будем продолжать, невыгодно — я первый сумею подчиниться обстоятельствам, я не самообольщен настолько, чтобы черт знает что о себе мечтать, но знаю также и то, *что* я знаю и *что* я могу. Другие не знают, правда, и знать неоткуда. Ну, надо попробовать. Я, конечно, предпочел бы войти в сделку с купцом, который моим товаром торгует, но, во 1-х, у нас такого нет, а во 2-х, если бы и был, то все-таки у купца есть свои *задачи*, которые он, зная публику, и будет стараться осуществить, ну а это дело неподходящее. Мне нужна полная и безусловная свобода, к такому человеку, какой *мне нужен* (нужен, сознаюсь, потому, что сам не сумел справиться с жизнью), подходите только Вы. Знаю, что Вам трудно, знаю, что Вы *служите искусству действительно до истощения сил*, знаю также, что и близкие Вам люди даже сокрушаются об этом и боятся Вашей страсти, но что же мне делать? Подумайте, дело терпит, хотя я уже изнемог. Потому что если я опять примусь за портреты, то эта теперешняя моя тоска будет уже последняя вспышка сожаления художника о неудавшейся жизни.

Не думайте ради бога, что я Вас хочу разжалобить! Я только говорю откровенно.

* Подчеркнуто П. М. Третьяковым.

Два слова о Вашем непонимании искусства: во всей вашей практике я знаю 2—3 случая, когда мне казалось, что Вы не поняли, и только, да и то я еще всех мотивов не знаю, почему так случилось, а что при жизни своей Вы будет слышать только возгласы — это ничего, это нужно знать вперед; вспомните, что я Вам писал еще тогда, когда были истории с картинами Верещагина. Как хорошо, что я был настолько осторожен, что тогда же высказал *и то, что* такое *Верещагин,* и то, зачем нужна его коллекция [3]. Что делать? Иногда бывает действительно трудно разобраться в гамме ярмарочной жизни, в кругу современников.

За письмо и мысли Ваши глубокая благодарность.

Уважающий Вас И. Крамской.

463. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

20 января [18]83
СПб.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Я написал что-то очень много прошлый раз, но, кажется, вздор или по крайней мере много лиризма ненужного. Правда, только в одном — я устал иметь дела с публикой, по заказам. Воротиться к юности нельзя, чтобы начать сызнова, и поставить себя так, как все художники себя ставят, т. е. работают, что хотят, а публика покупает. Для меня это благополучие не осуществилось. Я сделался портретистом по необходимости. Быть может, я и в самом деле ничего больше, как портретист, но я пробовал раза 2—3 того, что называют творчеством, и вследствие того попорчен; а потому не хочу умирать, не испробовав еще раз того же. Вы пишете, что боитесь не понять достоинства моих затей. Вот это, собственно, и есть пункт, который меня ставит в тупик в Вашем письме; если перевести это место на язык откровенный, то это значит, по-моему, вот что: я (т. е. Вы) буду поставлен в весьма конфузное положение в том случае, если мне не понравятся начатые, а тем более конченные вещи Ваши (т. е. мои). Ах, если бы Вы знали, как я это понимаю! И если бы можно было передать Вам уверенность мою в том, что я буду в состоянии без малейшей горечи подчиниться совершившемуся факту и признать, что Вы потеряете из-за меня 12 т. (как видите, я все толкую о годичном сроке), да с прежним долгом составит более 16 т. Но, думаю, однако ж, что все же не совсем потеряете, так как уже есть кое-что, что Вы хотели купить, и, стало быть, часть, хотя и малая, обеспечена. Очень возможно, что я приеду на день или два в Москву, чтобы повидаться с Л. Н. Толстым.

И. Крамской.

464. П. О. КОВАЛЕВСКОМУ

С.-Петербург, 21 февраля 1883 г.

Вы себе не можете представить, многоуважаемый Павел Осипович, какое удовольствие Вы мне доставили Вашим письмом [1]. Это был очень приятный сюрприз, приятный во всех отношениях. Письмо, во-первых, очень сердечное, во-вторых, вызвано безыскусственно: предмет, обсуждаемый в нем, вечно для нас нов и интересен, и, наконец, в-третьих, по моему адресу комплименты, комплименты и комплименты. Много комплиментов, так что я даже в конфуз стал приходить. Оставалось раскланиваться. В самом деле, легко сказать! Ради меня потревожить такую тяжелую артиллерию, как Ван Дейк, и привлечь к ответственности Бастиен-Лепажа и Бугеро! [2] Во всяком случае, если даже признать преувеличенными Ваши похвалы, то все же что-нибудь останется и на мою долю действительно, что-нибудь принадлежит мне неотъемлемо [3]. А это много. Очень много. Спасибо Вам. Могу сказать только, что я уже давно работаю впотьмах. Возле меня давно уже нет никого, кто бы, как голос совести или труба архангела, оповещал человеку: «Куда он идет? По настоящей ли дороге или заблуждается?» Что я делаю — не знаю; как смотрят все на мои работы — не имею о том ни малейшего представления. Одно меня поддерживает еще — это неумолкаемая ненависть и клеветы, которыми на мой счет охотно обмениваются люди, люди, которых я часто даже и в глаза не видал [4]. Вот этот-то отрицательный признак и дает мне надежду, что я еще не иду назад. Но ведь руководиться таким раздражающим началом, в сущности, очень нездорово. И вот, в такую-то минуту жизни, весьма и весьма грустную — получить письмо, исполненное теплоты сердечной, с тонкими и умными замечаниями о вещах, которые я вдоль и поперек знаю и о которых я внутренно слово в слово говорил себе то же самое! Ведь что это такое? Понимаете ли, как это должно прибавить спокойствия и уверенности человеку? Как же не послать виновнику всего этого глубокой благодарности? Зная Вас за человека, наклонного и способного к определениям очень тонким и уже, так сказать, находящегося на вершинах критики,— получить от такого человека по его свободному почину письмо, в котором рассыпана бездна драгоценных критических замечаний,— это огромная поддержка. Вы, конечно, всего этого не думали (тем лучше) и были за сто верст от мыслей, какие мне пришли в голову при чтении Вашего письма, но тем это вернее оказывает действие.

Вон какое длинное предисловие! Но я не виноват. Я и половины не вместил сюда того, что, по-моему, следует. Но так как занимать собственной особой все четыре страницы по меньшей мере неприлично (хотя бы это неприличие и было маскировано благовидными предлогами благодарности и т. п.), то я перейду к тому, что меня занимает теперь, минуя всех,

о ком Вы в письме Вашем упоминали. А меня занимает вот что: отчего Вы ни словом не обмолвились о себе? Долго ли Вы там будете? Словом, неужели, Вы оставили Россию совсем? Прижились в Варшаве и ее не оставите? Я понимаю, что задавать такие вопросы посторонний не имеет права, так как в ответы на них могут вплетаться чисто личные и интимные обстоятельства, но я не с этой стороны и вопрос беру. Или, лучше сказать, если мне ответят, что личные мотивы — все, я извиняюсь, и только. Но я думаю, что кроме личных есть причины общего свойства, например: известный умственный уровень общества, полнота общественной и политической жизни, чрезвычайно развитой художественный нерв в обществе и потребность в удовлетворении этого нерва, товарищество и соперничество — словом, все то, что дает городу физиономию действительной столицы, а не промежуточного места. Есть ли все это в Варшаве? Если есть, я умолкаю, но буду продолжать сомневаться. А есть ли то же самое в Петербурге? Я скажу: как кому. Мне кажется, что есть, не все, конечно, о чем я упомянул, но многое. Потому что, что такое Варшава? Это средневековое население, сидящее на «реках вавилонских». Быть может, оно (население) и исполняет правильно свою историческую миссию, быть может, оно все это и само знает, но ему нужно отсидеться, оно добровольно себя закупорило от вольного воздуха критики до тех пор, пока не придет желанная свобода, независимость и прочее, и что тогда и оно (население) сбросит с себя средневековые отрепья, сотрет плесень, и кровь бодро и весело начнет циркулировать... Но... все-таки до тех пор жить в таком амбаре неудобно. Да и потом еще вопрос: хорошо ли актеру или актрисе (после того как они почему-нибудь оставили сцену и прожили вдали от театра лет 15) выступить вновь на подмостки? Я, конечно, не решаю здесь никакого политического вопроса, и даже согласен, что с моей стороны говорить о вопросе такой важности и таким образом легкомысленно, но я беру вот что. Что ж такое я? Родился я, когда исторические судьбы народов достаточно уже кристаллизовались, положения настолько определились, что за давностью нельзя решить, на которой стороне больше грехов. А небо и земля все обновляются; политические, общественные, социальные и иные идеалы изменились; старые настолько обветшали, что их нельзя уже нашивать на знамена, а новые столь существенно отличаются от прежних что, когда Варшава вздумает нашить на знаменах эти новые идеалы, она увидит, что они там держаться не будут. Я чувствую, что неясно выражаюсь, но все же можно понять, что, принимая вещи так, как они есть, необходимо бежать со всякого кладбища. Куда? А я почему знаю? Для меня может быть достаточен Петербург или русская деревня, а для Вас — Рим, Париж, Лондон, Берлин, и я не знаю еще что! Не правда ли, вопрос неудобный? Ну, уж извините.

Глубоко уважающий Вас и преданный И. Крамской.

465. А. С. СУВОРИНУ

[Март 1883 г.]

Два слова о репортерах вообще: что такое репортер? Это человек, все знающий, обо всем могущий говорить самым авторитетным тоном, могущий и налгать и очернить человека или возвести в гении,— все это в настоящее время зависит от г-на репортера. Вашей газете, несмотря на то, что ее ругают, подражают. И мелкая пресса точь-в-точь болтает то же самое другими словами — и, конечно, храбро, как будто от себя. Но с этим уж делать нечего. Но вот, что жаль — и у Вас в «Новом времени» стали появляться статьи, подобные тем, которые трактовали о Клевере и Судковском [1]: это нечто невероятное. Я знаю, что и художники теперь, как и все смертные, поняли, что с репортерами следует быть особенно любезным, предупредительным, искательным, иначе гордость погубит. Поди дожидайся, пока правда силою своей правоты проложит путь к успеху,— долго ждать, да и не будет этого. А потому лучше всего поступать, как Клевер: поехать к репортеру, привести его лично на выставку, под руку с ним, самым благоговейным образом согласиться с замечаниями, удивиться глубине его понимания, рассказать в свою очередь о том, где, и когда, и при каких обстоятельствах осенила меня творческая мысль, как я ее потом старался осуществить и какой плод созрел, наконец. Потом хорошо позавтракать и т. д.— как по писаному. Смотришь, и результат с божьей помощью выходит чудесный! Очень жаль.

Извините. Лично к Вам тут ничего не относится, надеюсь, и потому со спокойною совестью посылаю письмо.

Уважающий Вас И. Крамской.

466. НЕИЗВЕСТНОМУ

8 апреля 1883 г.

Ваше превосходительство!

Если по прочтении этого письма у Вас возникнет чувство хотя бы малейшего сомнения относительно правды здесь изложенного или Вам будет почему-либо нежелательно принять решение, на которое желаю Вас вызвать, то я прошу Вас оказать мне милость: забыть о существовании этого письма вовсе и уж, конечно, оставить его без ответа.

Я оказываюсь в положении, требующем просвещенной поддержки и внимания к моему художественному занятию. Говорят, что Брюллов, будучи в Италии, охваченный жаждою сделать что-либо для искусства, явился к Демидову [1] за поддержкой и нашел в нем столь широкое доверие

к талантливому, хотя еще и неизвестному, молодому человеку, что плодом этого доверия явилась картина «Последний день Помпеи»[2]. Оказалось, что Демидову ничего не стоило выбросить за окно 10 000 рублей (т. е. его состояние от этого пошатнуться не могло), но он и не потерял их, к счастию, а, напротив, выиграл. Это был, конечно, исход совершенно случайный, и ничто не обязывает человека думать, что подобные опыты надобно поощрять, тем не менее я нахожусь в предположении, во-первых, что Вы способны к благородным порывам и, во-вторых, обладаете средствами, достаточно прочными, чтобы не пошатнуться от потери, положим, 20 000 в год. Если хотя одно из моих предположений неосновательно, я еще раз прошу бросить мое письмо не читая, и это будет тем более справедливо, что я знаю, какую массу жалостных писем приходится Вам получать. Да и, наконец, мое положение — не положение просителя, нуждающегося в благотворительности. Однако ж к делу. Разница между Брюлловым и мною, кроме таланта, еще следующая: Брюллов обратился за поддержкой в начале поприща, а я в конце, но как тогда, так, очевидно, еще и теперь существуют некоторые общие условия, вызывающие одинаковые или сходные явления: ему нужна была поддержка для художественного творчества, а художнику теперешнему трудно обойтись без поддержки при исполнении художественных планов (повторяю, я далек от самолюбивого чувства уравнять себя с Брюлловым). Чтобы рассеять весьма естественное изумление, как мог известный художник дойти до необходимости искать поддержки, я должен злоупотребить Вашим терпением и сказать кое-что из автобиографии. Я родился в маленьком уездном городке Воронежской губернии Острогожске от очень бедных родителей. Отец мой был журналистом в городской Думе и получал 10 рублей в месяц жалованья. Мне было 12 лет, когда он умер. 16 лет я покинул Острогожск и пустился в путь без всяких связей и поддержки. 20 лет я добрался до Петербурга; в 57 году поступил в Академию; в 63 году вышел из нее, женился и начал пробивать дорогу. Никогда, ниоткуда и ни от кого я не имел поддержки. Из Академии я вышел вместе с 14 человеками, отказавшись от конкурса на большую золотую медаль, дающую право 6-летнего пребывания за границей. 3—4 раза я ездил уже на собственный счет. Семья у меня очень большая. С возрастанием забот я должен был напрягаться, чтобы удовлетворять текущие нужды, а в то же время подыматься и в искусстве. При таком положении трудно выгораживать время для картин; однако ж мне удалось с большими интервалами написать 4—5 картин. Пока был молод, я все думал и все надеялся, что мне удастся быть победителем над обстоятельствами, но расширяющиеся материальные потребности, возрастающие в геометрической прогрессии, довели мой ежегодный бюджет до 10—12 тысяч. Их надо было иметь из году в год, из месяца в месяц, и я их имел; и если обстоятельства останутся победителями, то я их и буду иметь. Но для этого нужно распрощаться навсегда с чисто художественными затеями.

Два года назад обнаружилось, что я получил благоприобретенную болезнь, которая заставила меня призадуматься: сколько мне отпущено господом богом в будущем времени и не нужно ли кое с чем поторопиться? Ввиду этого вопроса, я, имея всего в резерве несчастные 8—10 тысяч и зная, как быстро подобные деньги тают, я отложил намерение употребить их на окончание начатых художественных работ, а вложить их в недвижимую собственность, которая бы давала семье хотя бы бедные, но все же не совершенно голодные средства. Оказалось, что я, конечно, не мог сделать этого очень практично и кончил тем, что вошел даже в долги, работая усиленно, еще израсходовал все, что было, и даже задолжал до 8000. Но это дело поправимое, если я жив и здоров. Вы недоумеваете, в чем же для меня затруднение? И как я еще ничего существенного не сказал, несмотря на то, что у меня вышло из письма целое сочинение?

Дело вот в чем. Передо мною дилемма: или тянуть лямку присяжного портретиста, зарабатывая свои 10—12 тысяч, и уже раз навсегда отказаться от художественных затей, или попытаться найти такого чудака на свете, который бы поверил, что я могу что-нибудь сделать для русского искусства, что я теперь вооруженный опытом и практикой и овладевший средствами мастерства, в состоянии осуществить те идеи и образы, которые частью уже начаты, а частью сверлят беспокойно голову — словом, я ищу человека, который бы решился на следующий опыт: во-первых, освободил бы меня от долгов, подлежащих уплате, чтобы я мог спокойно немедленно сесть и работать картины, а не заказы (таковых, как я сказал, простирается до 8 тысяч), и, во-вторых, устроил бы так, чтобы я получал каждое 1-е число 1000 рублей в течение одного года. Все, что мною будет сделано в это время, будет принадлежать без всяких ограничений тому, кто предпримет опыт. Следовательно, то, что ненужным окажется, может поступить на выставки и продаваться, и вырученные деньги возвращаются заимодавцу до полного погашения. Так как я раньше сказал, что я не знаю, сколько времени у меня в распоряжении в будущем, то опыт более одного года я продолжать не желаю сам, потому что этого года совершенно достаточно, чтобы окончить начатое и осуществить задуманное, так как я пока жив и владею еще своими силами.

Умри я раньше года, разумеется, часть денег будет несомненно утрачена. А может быть, опыт удастся!

В заключение скажу, что это не есть плод мимолетного фантастического настроения, а вывод из действительности. Писать только портреты, сегодня, завтра и т. д., из года в год, и не видеть выхода — это может подействовать удручающе на талант. От этого положения я устал, и естественно во мне желание художника хотя раз отдаться тому, что хочется делать. Встречу я такого человека, для которого опыт подобного рода не будет представлять материальных препятствий, хорошо; быть может, и мне удастся оставить России что-нибудь стоящее общественного внимания; не

найдется — Россия, конечно, обойдется и без меня. Делать нечего, не осудите.

Я даже просил бы Вас, если Вам это письмо будет не нужно, возвратить его мне, так как оно должно подлежать моему собственноручному уничтожению.

Примите выражение моей глубокой почтительности и уважения.

И. Крамской.

467. А. С. СУВОРИНУ

13 апреля [18]83

Многоуважаемый Алексей Сергеевич!

Благодарю Вас сердечно за сегодняшнее разъяснение, с Вашей точки зрения, о заимствовании Судковским у Куинджи[1]. После того как Вы уже сами видели картину Куинджи, легче разговаривать.

Вы избавили меня от долгих и мучительных дней (быть может, даже месяцев), пока дело разъяснилось бы с очевидностью для всех.

Я, подписывая протокол[2] (именно протокол), должен был взвесить миллион раз, что я подписываю и что должен буду в случае надобности показывать при разбирательстве дела, и за что по совести я могу отвечать, и на чем настаивать. Дело это до такой степени деликатное, а главное, трудно понимаемое публикою и людьми неспециалистами, что я тысячу раз говорил моим товарищам (возмущенным наглым воровством), что они ничего этого не в силах будут доказать и дать понять с очевидностью экспертам. Все в конце концов все-таки скажут: «Да, пожалуй, конечно, но все-таки у Судковского вода удивительная! Дай бог и Куинджи так написать». А между тем для меня, быть может, более, чем для всех, не исключая и Куинджи, было возмутительно встретить такого рода хищение. Оно столь очевидно, что даже и разговоров никаких не допускает. Ясно как божий день. Возьмите картину Куинджи и обрежьте снизу берега, почти до воды, и сверху воздуха, сколько нужно, чтобы получить формат картины удлиненный, выбросьте полено дров и лодку с парусом, а камень, который в воде, чуть-чуть отодвиньте подальше — и затем смотрите, что выходит. Картина Судковского — тот же тон берега, та же вода и даже тот же воздух (только посветлее и потому хуже). Размеры играют тут огромную роль. Судковский 20 лет уже или, по крайней мере, 15 лет работает, и только тогда, когда другие ему указали дорогу, становится заметным (я выражаюсь мягко).

Послушайте теперь, что я думаю о картинах этих двух художников. У Куинджи так все полно гармонии, до такой степени от одного угла картины до другого все подчинено одному настроению, именно моменту огромной тишины и величавому спокойствию, что хотя вы и видите уходя-

щее дно под воду и видите это на всем протяжении, покуда глаз хватает, но Вы этому даже на первый раз и значения не придаете, столь это все просто и натурально, и говорите: «Эка великая важность, что дно видно!»

Но ведь Вы видели теперь картину и понимаете, что в ней главное — неотразимая прелесть общего.

После луны Куинджи — подошли хищники и спекулянты, понюхали и сказали себе: «Ага! Понял!», и вот Вы видите, что даже мразь, прости господи, стала так изображать луну, что старые художники побледнели. Тоже и теперь: хищник знал и очень хорошо помнил, что лежало плохо и лежит непроизводительно. Никто не видал, не помнит, забыли, словом. Конечно, надо уметь написать, кто говорит, но только не угодно ли всмотреться в картину Судковского: в ней полоса ровно в 4 вершка во всю картину, где видны камни, удивительно, даже больше и лучше, чем даже у Куинджи, но зато глаз ваш сейчас выше 4-х вершков ничего не чувствует — точно начинается другая материя, а ниже — берег и камни написаны неважно тоже, и нисколько не лучше Куинджи. О небе я и не упоминаю, оно совсем неважно. Публика говорит: «Ах, камни!» и ничего не хочет слушать. И я знаю, что, поставив две картины рядом, публика будет недоумевать — неужели это так важно! «Да, конечно, сюжет, ну да, разумеется, заимствовано... кое-что... даже много, пожалуй, даже главный сюжет, но все-таки прекрасно!» Теперь, когда эти две картины будут стоять рядом (о чем мы и думали, когда писали протокол), то, прошу Вас мысленно выбросить из картины Судковского вот это: «Ах, камни в воде!», и Вы увидите, что картина исчезла, потому что то, что осталось,— более чем ординарно. Выбросьте эту же прелестную саму по себе деталь из картины Куинджи — и Вы все-таки чувствуете какой-то величавый мотив во всем. Точно музыка.

Вы скажете: «Зачем же мы так строго к Судковскому отнеслись?» А вот почему. Не будь возгласов: «Вот оригинально! Ах, как хорошо, да как же это никому до сих пор не пришло в голову!» и прочее, мы, несмотря на наглое воровство, промолчали бы, как было уже много раз и прежде. Но ведь знаете, если художникам будет сходить безнаказанно с рук все, то... немножко неудобно становится жить.

Теперь еще два слова о Рафаэле и Верещагине[3]. Воля Ваша, они тут ни при чем, и столь простые истины о заимствовании, которые Вы вчера художникам прочитали, уверяю Вас, им известны, и мы ничуть против этого не говорили и говорить не думали. Но Вы же сами вчера сказали, что заимствовать можно все, только... чтобы было новое освещение, новые детали и т. д. Предоставляю Вам теперь судить — есть ли в картине Судковского все вот *это новое?* У обоих художников тон берега один и тот же, освещение солнечное с той же стороны, линии те же, предметы те же, и даже небо человек обязан был сделать то же самое, потому что другое небо обязывало бы новый эффект, ну, а это бабушка еще надвое сказала!

В конце концов, я не думаю отнимать у Судковского того, что он будеть иметь сам своего. Дай бог. Я только буду рад, но что чужое, то чужое!

Уважающий Вас И. Крамской.

468. А. С. СУВОРИНУ

Многоуважаемый Алексей Сергеевич!

Боюсь, чтобы не вышло недоразумения. Надо прибавить что-нибудь в том месте, где говорится о картине Шишкина, чтобы не подумали, что и он заимствовал у Куинджи, несмотря на то, что картины эти почти одновременны (Куинджи раньше, а Шишкина позже на два, на три месяца). Но картина Шишкина — ничего общего не имеет[1].

И. Крамской.

469. А. П. БОГОЛЮБОВУ

2 Июля [18]83 г.

Многоуважаемый Алексей Петрович,

Я был у Победоносцева[1]. После доклада Государю Императору о сюжетах из жизни Александра Невского Конст[антин] Петр[ович] полагает, что остановиться надобно над двумя: «Молитва Александра Невского перед битвою со шведами» и «Принятие схимы»[2]. Но, кроме того, Государю Императору благоугодно было одобрить и, как сказал Конст. Петр., Государь с особым интересом остановился на перенесении мощей Александра Невского Петром I-м. Победоносцев полагает, однако ж, что эти сюжеты не годятся для образов-картин; и потом — едва ли удобно будет скомпоновать так, чтабы в данных рамках сюжет не был бы испорчен. На это я сообщил ему, что сюжеты мною были выбираемы без соображения с размером картины, и что я тогда не знал даже размеров, и что, ввиду выраженного Государем желания видеть изображенным перенесение мощей, можно отложить этот сюжет до времени, когда, быть может, явится еще какой-нибудь жертвователь[3], и что тогда, не стесняясь размерами, можно было бы написать настоящую картину религиозного содержания и поместить где-либо на стене церкви. На этом мы и остановились. Быть может, это и мысль.

Федору Адольфовичу[4] я завёз письмо приблизительно такого содержания, как мы говорили, а букеты к нему будут доставлены в четверг.

Вот Вам отчет о том, что сегодня случилось.

До свидания на Сиверской в среду.

Уважающий Вас И Крамской.

470. Н. П. ВАГНЕРУ [1]

23 июля 1883 г.

Многоуважаемый Николай Петрович!

Не могу утерпеть, чтобы не поблагодарить Вас за Вашу вчерашнюю статью в № 2656 «Нового времени»: «Желательная организация университета». Это одна из тех статей, которые, несмотря на свою краткость, обнимают вопрос в общем, в корне. Такие статьи освещают историю предмета, а стало быть, и его будущее (желательное только, к сожалению). Я слишком мало знаю сам здесь, чтобы быть в состоянии разобраться без посторонней помощи в этом деле. Но тем не менее я все же кое-что наблюдал, и мне нужно было два, три главных и верных слова, чтобы даже и я уразумел, отчего что происходит. Ваша статья для меня похожа была на молнию в темную ночь, и я теперь знаю, где выход.

Не знаю, как будут смотреть на Вашу мысль Ваши коллеги по университету и вообще люди, призванные что-либо делать для молодежи. Но, судя по тому, чем люди эти заняты как главным (форма для студентов, устройство общежитий и отобрание подписок от них при вступлении, что они, кроме слушания лекций, ничем другим увлекаться не будут), надежды на скорое осуществление таких здоровых и верных взглядов должны быть отброшены. А между тем этот вопрос столь важен, что решительно я не пойму, как ввиду опасности можно оставаться спокойным. Зная же наши нравы и уровень интереса к настоящим, действительным нуждам, можно только быть глупым пророком, что ничего путного не будет сделано,— решение слишком просто, а мы простого не понимаем еще. А как было бы хорошо!

Так или иначе, а вопроса, поднятого Вами, не бросайте и не оставляйте заглохнуть. Решение найдено верное поразительно, надобно только вбивать в голову почаще [2].

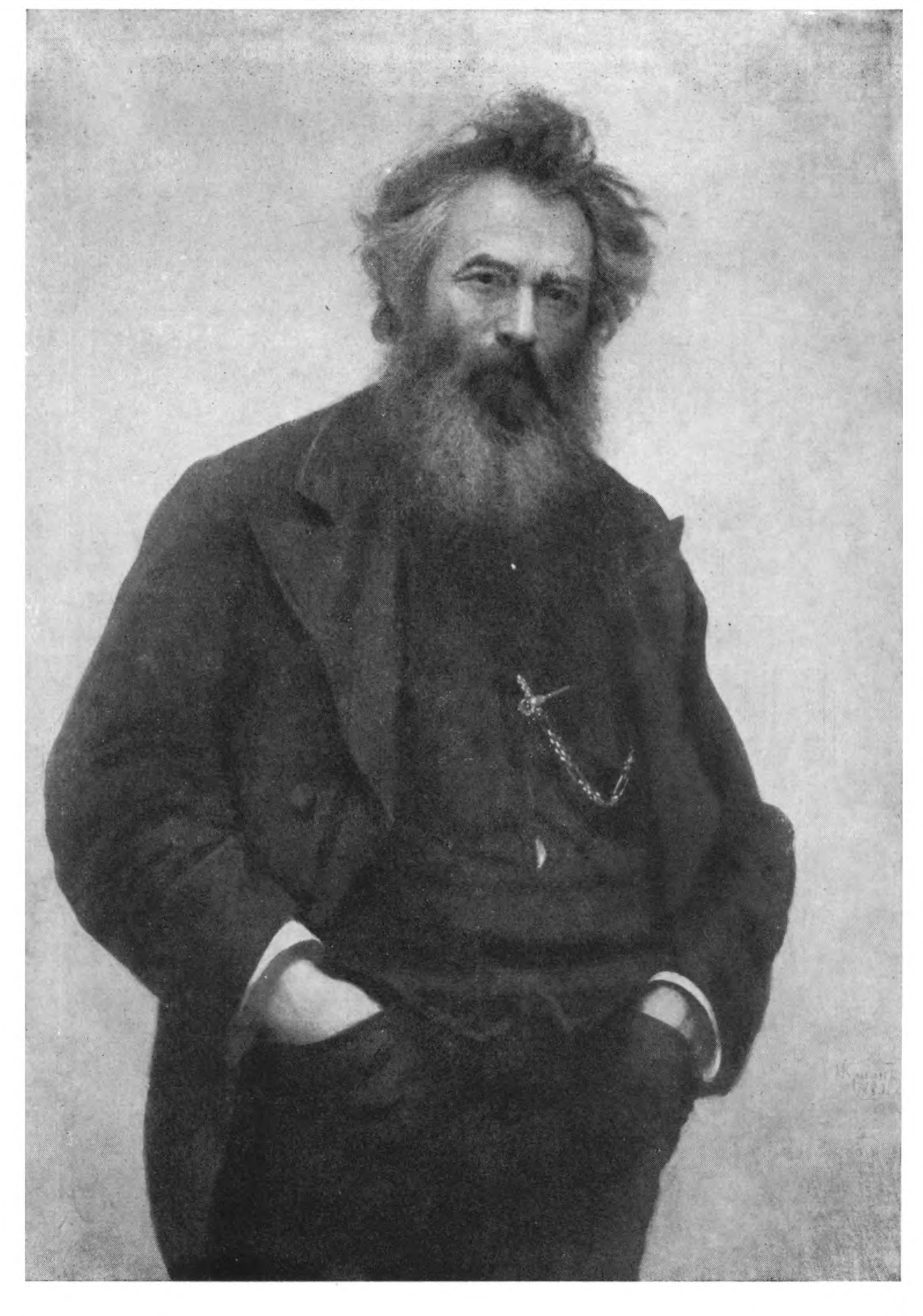
Уважающий Вас И. Крамской.

471. С. А. ТОЛСТОЙ [1]

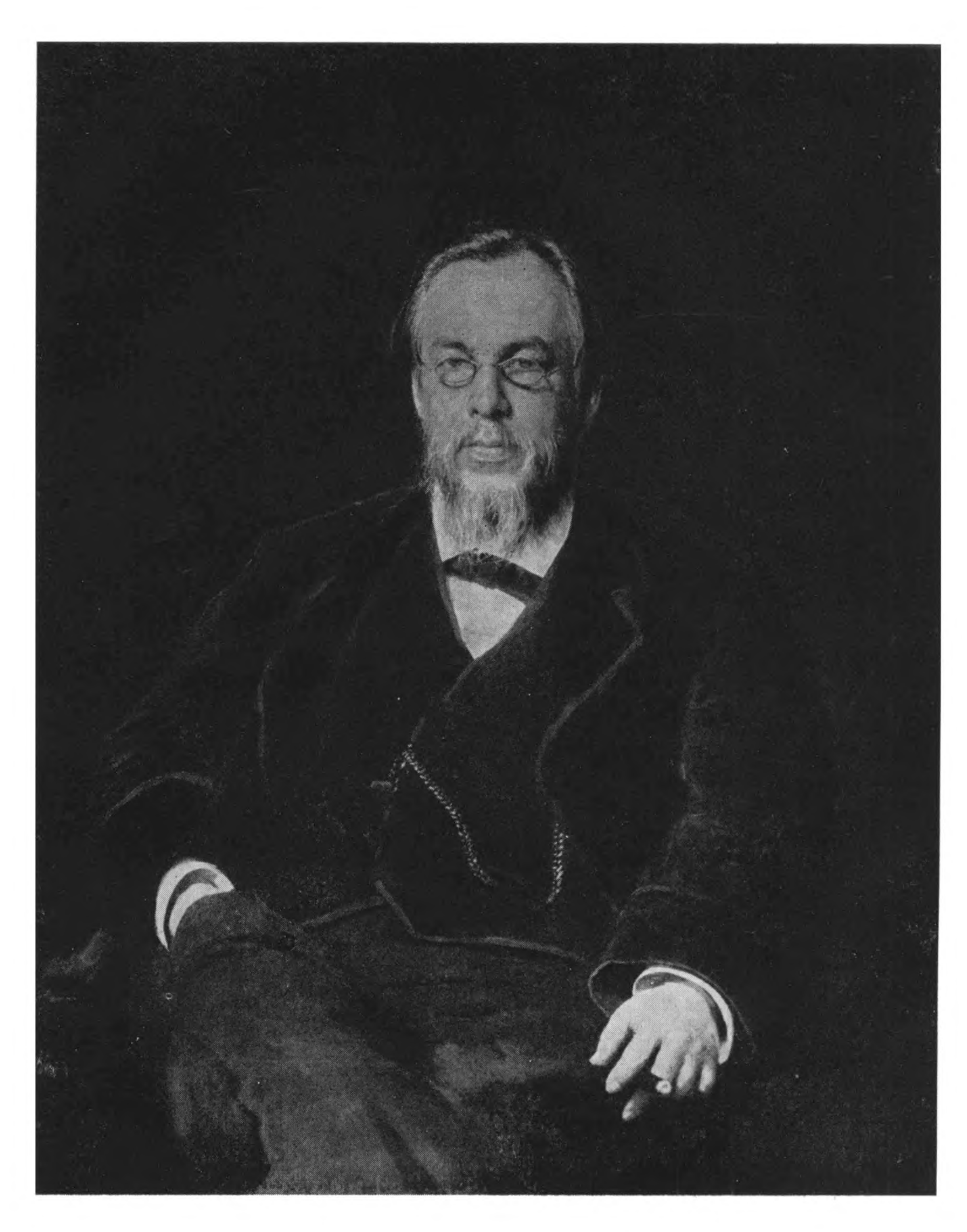
3 сентября 1883 г. Сиверская.

Ваше сиятельство,

Есть положения затруднительные в жизни. В такое положение я поставлен Вашим письмом. Что я должен и что могу сказать по совести? Жила у меня М-ме Герке [2] давно, с тех пор я не видел ее и не знаю, что с нею сталось. Если она совершила в то время проступок предосудитель-



7. Портрет И. И. Шишкина. 1880



8. Портрет С. П. Боткина. 1880

ный, то сколько уже раз она имела возможность и раскаяться в нем и совершенно исправиться даже. Спешу сказать, что то, что случилось, касается ее лично и никому вреда принести не могло, кроме нее. Это первое, второе — если бы я вздумал Вам говорить о ней на основании прошлого знакомства (весьма короткого), то, бог знает, не сделал ли бы я несправедливости перед нею. Ведь она принуждена зарабатывать себе средства к жизни, вообразите же себе, что от моего отзыва все это зависит. Ведь это равно волчьему паспорту. Ведь она может сказать по совести и так: хорошо, я когда-то ошиблась, но ведь это ни до кого не касается — судите меня, какова я теперь, а какова она теперь я не знаю. Гораздо важнее вопроса о нравственности, на который я не могу отвечать (не совершая, быть может, несправедливости), ее качества учительницы и воспитательницы, но и здесь я не судья потому, что все время ее пребывания у меня она находилась в состоянии невменяемости. Словом, ради бога прошу Вас не придавать значения тому, что я пишу, а посмотрите сами. Я очень был бы рад, если бы я мог услышать, что она делает свое дело хорошо, и, конечно, предпочел бы, чтобы теперь не надо было бы писать о ней ни слова.

Прошу Вас извинить меня великодушно за промедление в ответе, но произошло это потому, что в Академии художеств не знают моего адреса, и, кроме того, я еще и не в городе, а на даче. Варшавская железная дорога. Станция Сиверская. А городской мой адрес Васильевский остров, Биржевой переулок, дом Елисеева.

Прошу принять выражение моей глубокой почтительности и уважения.

И. Крамской

472. А. П. БОГОЛЮБОВУ

СПб. 5 Сентября [18]83.

Многоуважаемый Алексей Петрович,

Что касается офорта [1], то располагайте мною — хотя мои глаза и требуют уже внимания и попечения — но ведь Ив[ан] Серг[еевич] Тургенев из ряду вон, и потому я рад быть полезным при осуществлении вашей прекрасной идеи.

Грустно читать было о том равнодушии, чтобы не сказать больше, какое было высказано иностранцами к Тургеневу, но это до такой степени с их стороны *естественно* (страшное слово, когда оно выражает противоестественный порядок), что пора бы нам к этому привыкнуть; но, вероятно, еще не все чаши унижения мы выпили от Европы, вероятно, будут еще много других, пока мы одумаемся и порвем те отношения (отношения слу-

ги к барину), которые мы так долго, не замечая, сносили. Это я говорю не к лицам, а к истории. Тургенев заплатил всему этому такую дань и выпил такую горестную чашу, что с него довольно, жаль только, что и на нашу долю попало: он был великий писатель (но наш, Русский), он вел себя при этом часто так, что как бы говорил французам: смотрите — я Русский, а между тем я Вас люблю больше, у Вас учусь, и чрез вас стал похож на человека! Конечно, я и мать свою люблю, но, знаете, все же она простая деревенская баба; и пустить ее в такое хорошее общество неприлично, и жить с нею мне стыдно. Что делать, нам, русским, такое поведение не в диковинку. Здесь в обществе прошел взрыв негодования, когда промелькнуло сообщение, что Тургенев оставил права на издание своих сочинений м-me Виардо[2]. Многие не хотели идти хоронить его; говорили, что же это Тургенев оставил России? Зачем он хочет, чтоб его хоронили в России[3], гнили его нам не нужно, когда он душу свою (свои творения) отдал Франции. Пусть бы там и тело свое оставил; а теперь извольте все: грамотный человек, все русское общество, учащееся юношество и проч. и проч. покупать книжки Тургенева у какой-то [...] Черт знает что такое и это в течение 50 лет?! да она вздумает сказать — давай миллион, и мы дадим, потому что Тургенев большой художник! А им, французам-то, что за дело, они только будут посмеиваться!

Слава богу, было опровержение[4], а то это была бы колоссальная подлость. Мне все-таки что-то не верится. Ради бога напишите, как и что тут правда. Радуюсь, что узнал о Вас. Вы живы и здоровы. Прошу выслать холста для образов в Копенгагене[5], я еще не написал, ждал, когда Вы приедете в Париж.

Уважающий Вас глубоко и преданный И. Крамской.

Сейчас получил Ваше второе письмо[6] об разговоре с Якоби. Что сказать Вам на это? Ей-богу, штука замысловатая. Я буду говорить только о себе, как я думаю. Кроме меня найдется еще 3—4 человека единомышленников.

Во 1-х. Бумагу о том, что запрещено рассчитывать на отдельное помещение в Академии[7], надо уничтожить — это само собой разумеется; это прежде всего, это, так сказать, нравственный долг Академии, который она обязана уплатить, не справляясь о том, а как мы думаем поступать в будущем? Чтобы и помину не было о том, что если мы не придем в Академию, то и Академия нам ничего не напишет и извинительной бумаги не будет. Тут дело чести серьезной. Пусть Академия поступит как порядочный человек, скажет просто и прямо — извините. Это расположит и нас разговаривать дальше.

2-е. Бывает возраст, когда человек особенно не расположен прощать несправедливости, особенно когда вся жизнь пошла колесом благодаря подлости чьей-либо — пусть г-н Якоби и Орловский подумает об этом.

Итак, лично я — *никогда и ни за что* не пойду в Академию, как до извинения Академии, так и после невероятного в будущем извинения. Мне там делать нечего. Вернее надо сказать так — прежде чем говорить о школе, об искусстве, об Академии, из ее стен должны быть изгнаны — № 1-й *Орловский, Якоби, Клевер* и т. д. вплоть до Исеева. А затем собрано общее собрание всех Русских художников, а не Товарищество, которые изберут из своей среды Комитет для обсуждения общих мер в искусстве и Устава Академии, а выработанные правила должны быть приняты Правительством.

Главой в Искусстве и Ректором и президентом должен быть художник, как в музыке Давыдов [8], Рубинштейн. Словом, вот уже 2 пункта столь прямых, что со мной разговаривать, очевидно, нечего.

Что же касается Товарищества, то (я думаю) что при порядке, о котором я говорю, оно растворится без остатка и потеряет свой вкус, а при противоположном ходе дела оно останется бревном на дороге Великого Князя. И ему останется одно — убрать его с дороги *силою*.

А то теперь они все поют свои сладкие речи о примирении и слиянии, оставаясь хозяевами бюджета и царских новых милостей, и я должен зависеть от их благорасположения! Спасибо!

Но не забудьте, что это говорю и думаю только я один.

Ваш И Крамской.

473. А. С. СУВОРИНУ

8-е Сентября

Многоуважаемый Алексей Сергеевич.

Посылаю к Вам письмо Боголюбова [1] о некоторых деталях, сопровождавших смерть Тургенева. Из него Вы сами увидите, что заслуживает быть оповещенным и что выбросить.

На его просьбу принять участие в осуществлении их мысли [2] я отвечаю согласием, а засим укажу Вам к сведению, что у Фельтена появилась (чрез 3—4 дня после смерти Тургенева) гравюра-офорт Ив[ана] Сергеевича одного французика [3] — до такой степени гнусный, что следует предостеречь, тем более что сей французик пишет Фельтену, чтобы тот разослал во все уголки нашего отечества.

По миновании надобности в письме Боголюбова прошу Вас прислать его по городскому адресу: д. Елисеева, Биржевой переулок.

Уважающий Вас И Крамской.

474. В. П. ГАЕВСКОМУ[1]

2 ноября 1883 г.

Многоуважаемый Виктор Павлович.

Письмо И. С. Тургенева[2], которым я владею, было написано ко мне, собственно, по недоразумению и предназначалось Товариществу передвижных выставок. Я, к сожалению, никогда не пользовался личным знакомством Ивана Сергеевича, дающим право на переписку.

Но так или иначе у меня есть письмо покойного, которое я и препровождаю к Вам со своим человеком, для верности, и прошу Вас возвратить его мне по миновании в нем надобности, так как это единственный предмет дорогой памяти об Иване Сергеевиче.

Что касается разных слухов, то им верить никогда не нужно; похвалы моему «Христу»[3] (я подозреваю) исходят от лиц, мне лично доброжелательных. Известите, когда Вы будете, иначе Вы меня не застанете дома. Примите выражение моего глубокого уважения и почтительности.

И Крамской.

475. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

29 ноября [18]83

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Благодарю Вас за интерес, выказываемый Вами к моей скульптуре; к сожалению, я не могу поднять тот труд, о котором Вы говорите. Копия для меня каторга, и если я за оригиналом работаю с последних чисел августа, то за копией и того больше. Нет, я не могу, не могу даже и в том случае, если бы этот экземпляр погиб вовсе[1]. Не правда ли странно? Бывает.

Уважающий Вас И. Крамской

1884

476. А. С. СУВОРИНУ

[1884 г. февраль].

Многоуважаемый Алексей Сергеевич,

Вы спрашиваете, что со мной сделалось? Ничего. Произошла, к сожалению, прискорбная ошибка. Я написал к Вам лично несколько мыслей своих о критиках художественных [1]. Чем я руководился? Только не раздраженным самолюбием (хотя я о нем упомянул, что не буду в претензии, если Вы объясните мое письмо этим несчастным самолюбием). А руководился я желанием Вашей газете более высокого уровня в нашем художественном отделе, и только. Ради бога, извините. За Ваше письмо [2], только что мною полученное, большое спасибо. Оно и умное и верное. Уверяю Вас, что я о себе вовсе не такого мнения, как, быть может, Вы подозреваете. Я Вам уже говорил, что Ваши мысли об искусстве гораздо вернее тех мыслей, какие изрекаются иногда у Вас в газете! В этом нет ничего удивительного.

Ваше письмо вызывает, собственно, много мыслей и требует большого, не то что ответа, а параллельного изложения мыслей другого человека, но теперь я ничего путного написать не могу, так как должен отвечать г-ну Булгакову [3], от которого сейчас получил письмо [4], в сущности ужасное. Он все, что я написал о типе репортера вообще, принял лично к себе, а я, вообразите, даже и не подозревал, что у Вас пишет г. Булгаков и что статья о Клевере и Судковском — его. Я даже не знал о существовании г-на Булгакова. Если для Вас не трудно возвратить письмо это обратно, то я бы его показал Вам. Чувствую, что (невольно) незнакомого мне человека обидел кровно, и он мне, очевидно, никогда не простит.

Каким образом к нему попала моя привеска к письму о репортерах — понять не могу.

Уважающий и преданный Вам И. Крамской.

477. Д. И. МЕНДЕЛЕЕВУ

29 Февраля 84.

Глубоко Вам благодарен, Многоуважаемый Дмитрий Иванович, за любезную память обо мне и дорогое внимание, но я нездоров и нигде не бываю. Очень сам сожалею о том, что лишен возможности быть в кругу людей, мною уважаемых.

Примите выражение моего глубокого уважения И Крамской

478. Ф. И. БУЛГАКОВУ

1-е Марта [18]84. СПб.

Милостивый государь Федор Ильич,

Я не из тех людей, которые отказываются от своих слов, мыслей и поступков. Поэтому я готов отвечать на все предложенные мне вопросы, но при этом я прошу Вас самым убедительным образом иметь в виду разницу между нашими письмами: письмо мое (вызвавшее Ваше) писано к моему хорошему знакомому и глубокоуважаемому человеку А. С. Суворину *лично*, а не в *редакцию*. Это первое различие уже много говорит. Второе: я лично Вас не знаю, как и Вы меня, хотя по письму Вашему можно судить, что Вы знаете или слышали обо мне гораздо больше. Уверяю Вас, что я не знал даже, кто это пишет об искусстве в «Нов[ом] вр[емени]». Даже фамилию Вашу впервые узнал только сегодня из Вашей карточки и письма. Согласитесь, что я, стало быть, не мог ни выдумать, ни распространять какие бы то ни было сплетни о Вас или об отзыве Вашем про Клевера и Судковского; речь шла не непременно об этом, а о том, что этот отзыв *напоминает* и *похож* на некоторые рекламы. Думаю, что после сказанного Вы возьмете назад часть тех раздражительных выражений, которыми полно Ваше письмо. Говорю часть, потому что признаю за Вами право на раздражение, раз к Вам попала записка, не к Вам и даже не в редакцию адресованная и лично Вас ничем не трогающая, а трактующая о типе, сравнительно новом в литературе,— о типе репортера. Вы приняли ее на свой счет. Очень жаль, но так как Вы сочли себя обиженным, и в записке есть действительно приравнивание Вашей статьи (как Вы выражаетесь) к тем газетным сообщениям, которые называются так характерно «Рекламой». Я нигде не сказал, что статьи о Клевере и Судковском есть именно следствие известных приемов г. Клевера, а говорил только о том,

что статья эта имеет сходство со статьями, происхождение которых может быть объяснено махинациями, имеющими, к сожалению, место в литературе.

Теперь, ввиду глубокого возмущения, которым дышит Ваше письмо ко мне, я охотно приношу мое глубокое извинение и, разумеется, беру все слова, на какие Вы укажете, назад, беру тем охотнее, что они лично к Вам относиться не могли и не относились в силу того простого обстоятельства, что я не знал о Вашем существовании и не знал, что Вы писали о Клевере и Судковском. Все, что мною было сказано о приемах и обращении с критиками, было мною написано не с чьих-либо слов, а самостоятельно, как вывод из наблюдений действительности. Все, что я написал, я написал под впечатлением всего мною виденного в жизни вообще, не приурочивая к данному случаю, а только по поводу. Написал, так сказать, следуя за мыслями; писал не к Вам и даже не в редакцию, а лично своему знакомому. Каким образом мое письмо (и, как видно, не все) попало к человеку, мне неизвестному, и о котором я не могу быть ни хорошего, ни дурного мнения,— я не знаю; это для меня загадка. Делать нечего; [что] случилось, то случилось, и я весь перед Вами и в Ваших руках.

Повторяю последний раз: все, что я писал о репортере, писал как общую свою мысль, и думаю, что и Ваши собственные мысли об этом предмете не настолько расходятся с моими, что бы Вы стали утверждать, будто ничего подобного не бывает в жизни. Вы возмущаетесь подобным отношением к делу в журналистике: я рад и самым искренним образом верю Вашему заявлению, но, несмотря на то, Вы вправе все-таки указать мне на усмотренное мною сходство Вашей статьи со статьями, для журналиста позорными. Ради бога, скажите, что же мне делать, если, по моему личному впечатлению, это несчастное сходство мне показалось! С этим я не знаю, что делать, и не знаю, как вытравить остатки сомнений, весьма естественных с Вашей стороны. Если честное слово мое имеет какое-либо для Вас значение и вероятность, то прошу Вас принять его. В этом не ошибетесь, и вероломства не произойдет.

Позвольте исправить неточность в Вашем письме относительно двух критиков по искусству, будто бы присутствовавших на обеде передвижников. Я не был на обеде, но знаю, что из литераторов были только двое: Гаршин и Эртель[1] (которых я лично и не знаю, по крайней мере Эртеля даже никогда не видал), которые об искусстве, кажется, и не пишут, а если пишут, то и об этом я слышу тоже только в первый раз[2].

Если сочтете нужным или возможным написать мне что-либо, приму спокойно, без раздражения.

Примите выражение моей почтительности. И. Крамской.

479. Ф. И. БУЛГАКОВУ

2-е марта [18]84 г.
СПб.

Милостивый государь Федор Ильич,

Мне приходится глубоко сожалеть о том, что, дожив до 46 лет, не умею воздерживаться от выражения своих мыслей людям, с которыми я когда-то делился мыслями. Вы видите, как глубоко я унижен тем, что мое личное и интимное письмо к А. С. Суворину сделалось общим достоянием редакции. Между тем на конверте стояло «А. С. Суворину от Крамского», внутри письмо в лист большого формата, исписанное до тла, и когда я хотел прибавить несколько общих мыслей, то потребовалась добавочная бумага, и я продолжал, без личного обращения, разумеется, так как я только продолжал начатое. Утверждение Ваше, что я писал в редакцию, основано на том еще, что мною ясно будто бы подчеркнуто, что сказанное мною не к нему лично относится, и что, следовательно... в редакцию? Извините, как же можно выводить такое заключение? Или Вы прочли неверно или я дурно редактировал свою мысль, но привеской этой я хотел сказать только, что так как все, что я наговорил, ни до кого лично не относится, то я и запечатываю письмо со спокойной совестью.

Вы видите, что я по необходимости должен вертеться в заколдованном кругу извинений и оправданий в несуществующей провинности с моей стороны, очевидной для всякого непредубежденного человека, которому стоит только убедиться, что письмо мое к Суворину есть письмо частное и интимное, чтобы оно было неприкосновенным, что бы там ни заключалось. Алексей Сергеевич дает мне хороший урок, который, конечно, возымеет свое действие.

Теперь лично к Вам. Я благодарю Вас за человеческий шаг по отношению ко мне: Вы рассказали о своей встрече с Клевером. Я на это Вас не вызывал, поэтому я и называю Ваше сообщение человеческим. Раскаиваться не будете. Позвольте повторить Вам на это старое: ни о каких махинациях, предшествовавших появлению статьи о Клевере и Судковском, я ни от кого не слыхал; мало того, все, что Вы сообщаете мне о своей встрече с Клевером, я слышу в первый раз. Но я знаю кое-что не в первый раз о Клевере вообще, а если хотите знать, что именно вызвало мое замечание о репортерах вообще, то вот что было у меня перед глазами, когда я писал свои строки.

Года 3 тому назад, однажды я, Репин и еще кто-то были на Передвижной выставке в зале Академии наук, в нашем кругу был и В. В. Верещагин (знаменитый). В эту минуту входит на выставку г. Ледаков. (Знаете ли Вы этого художественного критика?) Мы стояли в конце залы против входа; я в эту минуту что-то начал отвечать Верещагину на его вопрос, но он моментально оставил нас и весьма быстро бежит (букваль-

но) навстречу г. Ледакову, протягивает обе руки; потом все время бережно, не выпуская критика, обходит с ним выставку и провожает к выходу. Словом, оказывает такие знаки внимания, как будто это или величайшие друзья или Верещагин заискивал у всесильного человека, от которого зависела вся его будущность. Между тем ни то, ни другое. Я мог бы рассказать многое, чему я был личным свидетелем, но лучше предоставлю Вашей наблюдательности, например, хоть г. Клевера, но именно как господина, а не художника. Что касается до его таланта, то никто никогда от меня не слышал другого отзыва о нем, как об очень талантливом пейзажисте; точно так же никогда и нигде я не мог сказать, что только невежество может находить его картины хорошими. Прошу Вас прочесть вторично мою злополучную записку, и я уверен, что такого смысла вывести будет нельзя. Я грешу чаще всего неправильным построением фразы, но все же не до такой степени.

Ссылка Ваша на авторитетность «Художественных новостей» [1] и специально критика А. С[омова], извините, для меня неубедительна. Тут, впрочем, пришлось бы многое писать, быть может, потревожить авторитеты действительные, тронуть системы и философию искусства, но на это у меня нет ни места, ни времени.

Позвольте на этом кончить, так как, кажется, сказано все, что эту переписку вызвало.

Что же касается Ваших взглядов на искусство, выражаемых Вами мимоходом, то, так как это дело весьма деликатное и почти всегда спорное, то я скажу только следующее: если Вы искусство любите действительно, то любовь эта выведет Вас когда-нибудь на широкую дорогу беспристрастия, и беспристрастия истинного, которое существует, несмотря на Ваше сомнение. Беспристрастие, о котором я говорю, дает в тысячу раз большее наслаждение искусством, нежели увлечение. Между нами в этом отношении, вероятно, разница огромная; но позвольте мне не рекомендовать, нет, а указать на необходимость весьма зоркой наблюдательности над людьми, служащими искусству. Вы скажете: к чему мне это, когда я вижу полотно, и, как кажется, *только полотно?* То смею Вас уверить, что после некоторого времени Вы увидите многое, до того времени Вами не подозреваемое. Оставляю весь вопрос об этом вполне открытым в одной надежде, что наступит время и для Вас, когда Вы скажете или подумаете, что, говоря о беспристрастии, я разумел не фикцию, а нечто реальное и... ценное.

Относительно Писарева [2] могу дать показание достоверное. Я его видал два раза в своей жизни. Один раз, первый, по выходе его из крепости, а второй — я был у него на Петербургской — зимой, предшествовавшей его смерти. Рисовал же его после того, как он утонул, с фотографии, по заказу Марка Вовчка [3]; стало быть, не с натуры.

Примите выражение моей почтительности. И. Крамской.

480. А. С. СУВОРИНУ

4 марта [18]84 г. СПб.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич,

Я очень сожалею, что Вы сочли нужным дать г. Булгакову к прочтению мое частное письмо к Вам и, так сказать, вздумали исправлять его моими боками. История с гг. репортерами — очень интересная история, и когда-нибудь я Вам ее расскажу. Покуда ограничусь только вот чем. *Знайте факт*, что Академия заместила *своими* писателями об искусстве почти все газеты. «Нов[ое] вр[емя]» было свободно от этого до [18]83 г., но с этого времени и в нем пустили корни новые растения. Все, что только может выдумать *подпольная* интрига [1] на пагубу Передвижной выставке, все это в Академии приветствуется и приводится в действие частью путем официальных мероприятий, а частью иными путями. Но так как вся моя рацея об этом свежему человеку может показаться бредом преувеличенного мнения о своем значении, то, как это ни жаль, я остановлюсь, прося Вас поверить, что я, ей-богу, не такой человек, чтоб носиться с воображаемыми опасностями. Что сделал Булгаков прежде всего, когда прочел мое частное и злополучное письмо? Побежал к Орловскому, собрал Клевера, Исеева, и Казанцева [2] (художественного критика). Первые три — это душа ненависти к Передвижной выставке, и изложил, что вот так и так. Плодом этого было письмо, которое я и получил от Булгакова, начинающееся таким образом: «Не имея ни чести, ни желания знать вас лично, я требую от вас ответа в клевете, вами распускаемой на мой счет» и т. д. Затем следует такой комплимент: «Не смею спорить с вами, как человеком, умудренным опытом в созидании художественной славы, и знатоком закусочных рецензий» и проч., и затем угроза: если я не возьму всех своих слов, то он прибегнет к мерам резким. Письмо длинное, оскорбительное и обличающее господина, которому ничего не стоит перервать человека пополам; поди потом отделывайся от него. Но меня спасла в этом разе только моя невинность полнейшая. Вообразите только, что я, не зная о существовании г-на Булгакова, не знал, кто пишет в «Нов[ом] вр[емени]» художественные рецензии, и в оба раза, которые я Вас видел в прошлом году, я забывал спросить, кто это? Мало того, я ничего не знал, что предшествовало появлению статей о Клевере и Судковском и некоторых других. Ну, словом, я, будучи невинным, как младенец, оказалось, попал в самое больное место и у Клевера и у Булгакова, говоря о репортерах вообще и не имея их в виду, в частности, а писал просто то, что я знаю и чему был свидетелем в жизни. Все это я изложил г-ну Булгакову с совершенным спокойствием и откровенностью. Теперь эпизод этот уже можно считать конченным. Но я просил бы Вас на будущее время не делать таких опытов, так как достаточно мне сказать, чтобы я не писал ничего, даже из желания добра «Но-

в[ому] врем[ени]», и я послушаюсь. Извините, что так много времени и места отошло на посторонний предмет.

Теперь об искусстве. Я говорил уже неоднократно, что Вы напишете, не зная специально предмета, гораздо лучше, чем те, кто об этом считает себя вправе писать. В Вашей заметке [3] есть то, что называют впечатлением и что художнику знать гораздо более важно, чем обыкновенно думают. Разумеется, впечатления суть только впечатления, и что только из сложения миллионов впечатлений можно выводить критические указания и положения, но так как наша художественная критика до сих пор совершенно лишена своих собственных руководящих общих положений, а если где они и проглядывают, то, будучи взяты напрокат из-за границы (часто без разбора от кого), не оказывают никакого действия на умы нас, художников. Во всяком случае, мы кое-что знаем об этих общих положениях, но нам нет досуга, и у нас нет умственных сил, чтобы все это формулировать, да, наконец, это и не наше дело. Итак, ввиду отсутствия критики нашей, русской (дальше, быть может, Вы догадаетесь, что я разумею под словом *нашей*), нам, художникам, чрезвычайно важно знать *впечатление*. Потому что это единственное, что честным русским художникам даст компас. Мы находимся в полных потемках: *что* мы делаем? *Нужно ли* это кому-нибудь; наконец, так ли мы делаем, как этого желает русский человек? Вот почему даже письма Боборыкина [4] мы читаем с удовольствием и, прибавлю, с благодарностью; мы видим в руках этого человека не аршин, а метр, но все же это мера, и мера, нам знакомая. Его общие положения в искусстве (а они у него есть или проглядывают) гнилы [5], непригодны для русского, младенческого искусства, но все же это нечто, что при знакомстве с историей искусства западного может уму сказать иногда полезную вещь. Конечно, весьма важно знать, *чьи* впечатления, но в данном случае впечатление мне известно чье: человека очень метко и не раз определявшего весьма запутанные общественные течения, следовательно, умного, много думавшего, наблюдавшего,— словом, для меня (т. е. собирательного русского художника) знать впечатления такого человека очень интересно. Мало того — просто необходимо.

Теперь я Вам скажу, что такое русский художник. Сегодня это очень молодой юноша, избитый, однако же, со всех сторон и до такой степени загнанный, затуканный и оробевший, что становится его жалко. Вам забавно читать такое определение? Вы невольно вспоминаете: а Маковский, принимающий у себя всю знать на вечерах, а Клевер, плывущий на всех парусах успеха, а... и я много Вам назову еще, помогу Вашей памяти, наконец, даже и сам Крамской, загребающий тысячи за портреты, которые он может, говорят, написать и окончить в 4—5 часов, разве это юноши загнанные и избитые? Подите, что Вы фантазируете! Но позвольте, я говорю о русском художнике. Я говорю Вам об Иванове, Федотове, Перове, *частью* о себе, а потом об Репине и Ярошенко и еще о некоторых других.

Чувствую, начинается самый трудный пункт для объяснения; и боюсь, что мне не удастся его объяснить. Вот видите, в чем дело. Русский художник есть нечто неизвестное и неведомое, т. е. будущее. Люди, о которых я упомянул, только удобрение, и прибавляю, добровольное. Как это ни странно, но это так: именно добровольное удобрение. Рассказав Вам кое-что из внутренних мучений искусством своих собственных, я, вероятно, Вам помогу.

Все говорят: русские художники пишут сухо, слишком детально, рука их чем-то скована, они решительно не способны к колориту, концепции их несоразмерны, темны, мысли их направляются все в сторону мрака, печали и всяческих отрицаний. Ну, так я ж Вам говорю, что если это верно (а дай бог, чтоб это было верно), так это голос божий, указывающий, что юноша ищет только правды, желает только добра и улучшения. Вы скажете: да художника-то нет! Верно, художника нет, но есть то, из чего только и может быть художник. Легко взять готовое, открытое, добытое уже человечеством, тем более что такие люди, как Тициан, Рибейра [6], Веласкез, Мурильо [7], Рубенс, Ван Дейк, Рембрандт и еще можно найти много, показали, *как надо писать*. Да, они показали, и я не менее Вас понимаю, что *они писать* умели, да только... ни одно слово, ни один оборот речи их, ни один прием мне *не пригоден*. Не знаю, есть ли для Вас тут какой-нибудь смысл или нет. Но для русского, истинного и искреннего художника тут смысл огромный и мучительный. Скажите откровенно и подумавши: реален ли Мурильо, Тициан? Так ли оно в натуре, т. е. *Вы*, именно Вы, так ли Вы видите живое тело, когда *Вы* на него смотрите? Или Рембрандт? Случалось ли Вам наблюдать мрак, где бродят только какие-то краски, пятна? Вы видите живые предметы, не думая о них и их сущности, а смотрите, как живописец, только на внешность, форму? Если не случалось Вам никогда быть в своей жизни живописцем, Вы меня не поймете. Ну, все равно, скажу проще: когда Вы смотрите на живое человеческое лицо, вспоминаете ли вы Тициана, Рубенса, Рембрандта? Я за Вас отвечаю весьма храбро и развязно: «Нет!» Вы видите *нечто*, нигде Вами не встречаемое! Это значит — Вы видите иначе. Значит, русский художник видит не так, как художники других племен. И если он *художник*, то ему нет другого выхода, как создать свой собственный язык. И чем он оригинальнее и независимее, чем честнее и талантливее, тем ему труднее. А труднее вот почему: потому что русского художника *никто не учит*. У него нет учителей и *не было*. Вот почему русское искусство так медленно поднимается в росте. Точно времена прерафаэлитов, времена Луки Кранаха [8], Мемлинга [9], Альбрехта Дюрера [10], т. е. времена, когда в целые столетия были сделаны успехи в живописи в вершок величиною, а именно: долго рисовали одной желтой глиной, пока не заметили, что в природе есть и другие краски. Долго рисовали плоско и выделывали подробности на близком расстоянии, пока не увидали громадных движущихся теней на некото-

ром отдалении. У старых мастеров, до времени великих творческих живописцев, все связано, сковано, мертво и сухо, и, несмотря на то Гольбейн в Германии, Джотто [11], Чимабуэ [12], Беато Анджелико [13] и Перуджино [14] в Италии считаются не только не ниже последующих, но увлекающимися историками почитаются еще больше. И до известной степени это справедливо. Так и Гольбейн, например, запускавший свой щуп до дна души человека, этот ужасающий аналитик и философ, дал такие портреты, которые и теперь останавливают внимание всякого наблюдательного человека. Думаю (разумеется, бездоказательно), что люди, с которых он писал, могли желать чего-нибудь другого, но человеческий род всегда будет ему благодарен за его исследования и всегда предпочтет, в известных случаях, опираться на его свидетельство, нежели на свидетельство Рубенса. Потому что Гольбейн — сама природа, вскрытая уму человека. Что тут художественного — я не знаю, но что это необыкновенно и интересно, сомнению не подлежит.

Мы как раз подошли к портрету Стрепетовой Ярошенко [15]. Вы говорите: «Это безобразно!» И я понимаю, что Вы ищете тут то, что Вы видели иногда у Стрепетовой, делающее ее не только интересной, но замечательно красивой и привлекательной. И, несмотря на то, я утверждаю, что портрет самый замечательный у Ярошенко; это в живописи то же, что в литературе портрет, написанный Достоевским. Хорошо это или дурно — я не знаю; *дурно для современников*, но когда мы все сойдем со сцены, то я решаюсь пророчествовать, что портрет Стрепетовой будет останавливать всякого. Ему не будет возможности и знать, верно ли это и так ли ее знали живые, но всякий будет видеть, какой глубокий трагизм выражен в глазах, какое безысходное страдание было в жизни этого человека, и зритель будущего скажет: и как все это искусно приведено к одному знаменателю, и как это мастерски написано. Несмотря на детали, могущество общего характера выступает более всего. Вы думаете, что Ярошенко не мог бы написать иначе. Мог бы, если бы захотел, но в том-то и дело, что он не сможет захотеть. Ну, да это, наконец, и спорно. Возвращаюсь к началу, чтобы кончить. Итак, русского художника никто не учит, и ему учиться не у кого. Сколько раз ему приходится стоять с разинутым ртом от изумления перед Ван Дейком, Веласкезом и Рембрандтом и чувствовать, что сошли со сцены и умерли уже и эти цельные натуры и эти связные характеры, что, наконец, человеческое лицо, каким мы его видим теперь в городах и всюду, где есть газеты и вопросы, требует других приемов для выражения. И вот художник пробует; думает: вот как надобно. Попробовал — провалился. Встал, пробует иначе — опять не так. И никакие справки с Эрмитажем не помогают. И потом 200—300 лет прошло с тех пор не даром. Мозг и восприимчивость художника иные, даже краски уже не те. То есть световые впечатления теперешнего художника разнятся от преж-

них. Извольте всем этим овладеть собственными усилиями, без поддержки, без руководства и без атмосферы.

Написав все это, я чувствую, что того, что было бы понятнее всем, я не сказал, а что сказал, до такой степени выходит лично, да еще и с претензиями на обобщение, что я в затруднении. Оказывается, что художник силится все что-то сказать, да только никто его не понимает ни тогда, когда он говорит словами, ни даже тогда, когда говорит кистью.

Уважающий Вас И Крамской.

481. А. С. СУВОРИНУ

Многоуважаемый Алексей Сергеевич,

Делайте, что хотите. Отвечать я не знаю что. Эпизод с Булгаковым не имеет разумеется резона никакого. А затем, если Вы считаете что-нибудь в письме важным или интересным, делайте, как знаете, выбрасывайте или нет, все равно. Конечно, без упоминания моего имени дело будет лучше. Да еще *гнилая* мера Боборыкина должна быть устранена, да она кажется и зачеркнута.

Ну, а там бог с ним совсем (т. е. с письмом), пусть оно гуляет[1]. Оно слишком отвлеченно, чтобы кому-нибудь было огорчительно.

Ваш И Крамской.

482. Ф. И. БУЛГАКОВУ

10 марта [18]84

Милостивый государь Федор Ильич,

Удовлетворите желание г. Клевера, но прошу Вас также показать прежде всего эту записку для того, чтобы он сам прежде раздумал, чем приниматься за чтение чужих писем, не ему адресованных. Если он потребует *и* после этого письма, чтобы удовлетворили его *любопытство*, то пусть читает. Очевидно, что он все напирает на мою высокую честность: пусть он убедится в этом лишний раз, так как ему моя простота начинает казаться подозрительною.

Примите выражение моей почтительности и готовности служить Вам.

И. Крамской.

483. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

12 марта [1884]

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Списки подписей [1] я передал накануне обеда Киселеву, с просьбою предложить членам и гостям, бывшим в сборе на обеде. Сам на обеде не был; куда девался список — не знаю, и у кого спрашивать — тоже. Пошлю к Лемоху, Савицкому, и если окажется, то немедленно пришлю в Москву. Но теперь я никуда не выхожу, а уезжаю в четверг [2].

Глубоко уважающий Вас И. Крамской

Прошу Вас прилагаемое письмо [3] передать О. П. Орловой, я не знаю ее адреса.

484. В. В. СТАСОВУ

14 апреля [18]84 Ментона.

Благодарю Вас, многоуважаемый Владимир Васильевич, за вторую половину брошюры о Шварце [1]. Многое из фактической стороны его жизни для меня было новостью, да нельзя сказать, чтобы и художественная его деятельность мне была вполне известна. Правда, я знаю почти все, что он сделал, исключая «Гонца» [2] (которого я вовсе не видал и не знаю), но все же напоминать себе о том, что сделано (и когда) не худо. И вот как странно у нас на Руси: был Шварц, начал проводить борозду, и очень глубокую, верно угаданную в направлении своем исторически; умер он, и все пошло опять, кто куда. Как будто и не было человека! Заслуга его никому ни урок, ни руководство. Только теперь есть какой-то Янов, довольно бледный талант, но усердный орнаментист и рисовальщик разных древностей, подчас не идущих к делу, да, пожалуй, у Сурикова какой-то древний дух (и один только запах), в его «Казни стрельцов» — вот и все. Чуть не 20 лет уже, как Шварц умер, а русская историческая живопись все такая же глупая, как была и до него. Отчего это, скажите пожалуйста? Мало того, что после Шварца не осталось никаких традиций, я сильно сомневаюсь, чтобы они (т. е. традиции) остались бы или образовались после целого пласта художников русских, начиная с 50-х до 80-х годов включительно. Ведь это уже не один человек, а, как иные говорят, даже школа (хотя я всегда смотрел на такое определение очень скептически). Я чувствую — даже больше — убежден (потому что есть признаки), что с исчезновением со сцены последнего могикана пойдет полоса дурацкого академизма, только под другим, чем прежде, соусом, и когда-нибудь надо будет

начинать песню про белого бычка сначала. Шутка сказать — *сначала!* Ведь что это значит? Это значит, надо будет появляться опять своему Федотову, Перову и другим, в сущности, еще несовершенным художникам, а только носителям *идеи*. «Есть отчего в отчаянье прийти!» Вы полагаете, что мой взгляд слишком мрачный? Ах, как бы я желал ошибаться! Но ведь Академия — деятель, у нее есть дети, точь-в-точь на нее похожие, они теперь растут, они пенсионерами за границей, они постоянно увеличиваются численно, их ряды строятся уже в колонны, и еще годика 4—5 — и со стороны Академии будет свежее войско, какого духа — это все равно, главное — войско будет молодое, сильное, бодрое и, что всего важнее,— злое, и злое за то, что временно академическое начало было осмеяно и несостоятельность его доказана. Этого люди специальные никогда не забывают, а публика... но когда же наша публика в вопросах художественных могла стать сознательно на сторону родного и непритворного искусства, если она до сих пор не может разобрать, какое положение ей следует принять в вопросах, прямо и непосредственно ее задевающих. А впрочем! Не бросить ли эту материю? Пожалуй, это только теории! А все-таки я так думаю! И думаю потому, что имею причины так думать.

Уважающий Вас И. Крамской.

Козьму Пруткова [3] изображаю, но не знаю, что выйдет из этого.

485. В. В. СТАСОВУ

14 апреля [18]84 Ментона.

Только что отправил к Вам свое письмо, уведомлявшее Вас о получении 2-й половины «Биографии Шварца», уважаемый Владимир Васильевич, как получил от Вас еще письмо [1], и письмо, нужно сказать, глубоко меня затронувшее и взволновавшее. Да, вот оно, начинается! Вы думаете, что начинается? А вот это то самое, чего я с таким страхом и трепетом жду уже несколько лет. Вообразите, какой я был дурак лет 6—7 тому назад. Я думал, что все, что мы наделали, пройдет нам даром [2]. Но чем дальше я жил, чем больше видел, тем все больше и больше стал замечать, что борьба черная, борьба на жизнь и на смерть — еще впереди. Ну, что ж: борьба так борьба. Теперь отступать уже не приходится. Все равно помирать. Ах, Владимир Васильевич, если бы Вы знали, как жаль, что эта борьба застает многих из нас уже разбитыми несколько раз прежде собственными неуспехами художественными. Материально мы погибли, т. е. личным существованием мы будем более или менее продолжительное время еще мозолить глаза противникам, не внушая уже им ни страха, ни опасности. Подумайте только: *государь у них был* [3]. Если и Вы наблюдали

окружающее, то Вы должны согласиться, что это кое-что значит. Да, тут, как во всем, пока налетит шквал, есть несколько предвестников: беспокойные чайки, потом отдельные порывы ветра, без связи и постоянства, и беспечный человек может подумать в минуту затишья — тихо, не будет бури! Так вот оно, откуда уже несколько лет шипение в газетах, то с одной стороны, то с другой — и так, без основания: сорвать гнев, и только. Ни до картин, ни до выставки дела нет, а так просто! Зачем ты не ликуешь, и зачем не идешь на поклоны, когда ты знаешь, что *твой поклон только и нужен*. Тебя потом оставят в покое, но поклонись! А! Ты полагаешь, что у тебя достанет силы и духу тягаться в силу правоты и что ты одним этим возьмешь победу! Ну, хорошо же!!! Извините, уважаемый Владимир Васильевич, за аллегорию, но, ей-богу, я все последние годы все удивлялся, откуда эти лающие писаки берутся — ведь это новые, думаю себе (потому, старых я знаю), а оказывается все старые знакомые?![4] Так неужели ж и в самом деле Дьяков — Незлобин — это и есть самый «Художник»[5]. И у Суворина? Ну, спасибо, не ожидал. Неужели же и Прахов уже лягается?[6] Так вот оно как! Ну, что ж делать, таков закон: никто не уступает поле другому без борьбы, а тут борьба не просто честная борьба, а заведомо предательская. Одно утешительно немного для меня: я все думал, что мы не очень огорчили противников, потому что не было ненависти к нам до сих пор, все скорее сочувствовали и хвалили, и если правда, что злость и шипение начинают раздаваться, слава богу! Это все-таки один из признаков, что и у нас достоинства несомненные. Уж на этот раз Вы не ждите никакого письма, потому что я не могу ни о чем ни думать, ни говорить, как только *о том, что предстоит*. А предстоит генеральное сражение все-таки прежде, чем наша армия будет рассеяна. Вы видите, что я смотрю невесело, но, ей-богу, между нами таких немного, стало быть сражаться они будут бодро, они и не подозревают, что будет капут. Я же, несмотря на это, а еще лучше именно поэтому, буду как 20 лет тому назад. Ах, боже мой, только бы не умереть прежде, чем что-нибудь будет приготовлено для будущей выставки! Извините — Вы и не подозревали, что Вы во мне возбудили, и в какое состояние я пришел.

Нет письма — до другого раза.

Уважающий и преданный Вам И Крамской

486. Ф. Ф. ПЕТРУШЕВСКОМУ

Ментона, 12 (24) апреля 1884 г.

Письмо Ваше, глубокоуважаемый Федор Фомич, предупредило мои намерения написать Вам из этого прекрасного далека. Получил я его в

первый день праздника и не мог ответить тот же час потому, что был на дороге по одному печальному обстоятельству. Здесь умерла одна больная, нам нимало до того времени не знакомая и не близкая, но сделавшаяся известною вследствие того, что с первого же дня нашего приезда мы познакомились с ее братом — художником Похитоновым[1]. Об этом человеке Вы, может, что-нибудь и слышали. Года четыре тому назад он стал известен в Париже. Я имел к нему письмо из Парижа от Боголюбова. Похитонов здесь жил всю зиму для больной своей сестры, которая и умерла, наконец. С нею была старушка мать, которая потеряла голову, сам Похитонов тоже, и молодая его жена — тоже,— словом, даже мы могли оказать им кое-какое облегчение и услугу, на это-то время и ушло, пока ее не похоронили. А хорошее здесь кладбище! Я даже нахожу, что умирать в другом месте где-нибудь просто неприлично: близко к небу, хороший вид, и... сухо (последнее — практическое и, так сказать, хозяйственное соображение). Но, оставляя в стороне практику, придется все время держаться чистой поэзии. Эти кипарисы, маслины и розы, розы и розы! Чудесно, особенно когда тихо и ясно. Замечаете ли Вы, что я, говоря о Ментоне, употребляю такие выражения, которые применительны к Петербургу? Это оттого, что мы попали сюда во время мистраля и всяческих безобразий, а так как старожилы говорят, что всегда природа возьмет свое, то вот она и угощает всем попеременно: и холодом, и дождем, и ветром в апреле, когда всему этому должен был быть уже конец в марте, но март был очень хороший, а следовательно... следовательно, и здесь теперь неважно, т. е. как, однако ж, неважно? Оно тепло, но мокро и мокро. Впрочем, всех дней было здесь около 8 мокрых, со времени нашего приезда. Это много — третья часть, но, несмотря на то, до чего усердствуют лягушки! И, как мне сказал Похитонов в первый же вечер, как я приехал, что это к хорошей погоде, а потом и сам стал сомневаться. Погода дрянь, а лягушки упражняются, так что мы теперь и не знаем: радоваться ли нам вечером или печаловаться?

Хорошо здесь, очень, и я не знаю, чему приписать, но только и мне здесь хорошо, так что я только вспоминаю, каково было в Петербурге. Нельзя сказать, чтобы кашель прошел вовсе, а все-таки сравнить нельзя: покашляю немного утром в 9-м часу и пополудни около 4-х, и только, но странно, что так аккуратно это установилось.

Ваше письмо дышит такой поэзией, что мне жалко не отвечать Вам в том же тоне: и хотел бы, да не могу и не умею, а чудесное письмо, надо бы его переложить на стихи. С праздником Вас. Это письмо не в счет!

Уважающий Вас глубоко И. Крамской.

487. П. О. КОВАЛЕВСКОМУ

Ментона, 15 апреля 1884 г.

Многоуважаемый Павел Осипович!

Получив Ваше чудесное письмо[1] уже здесь, в Ментоне, я был лишен возможности отвечать Вам немедленно, как бы следовало, потому что не знал, куда и как адресовать. Я должен был навести прежде справки в Петербурге об этом, и вот только теперь могу сообщить Вам кое-что о себе, т. е. что знаю.

Я кашляю уже года $1^1/_2$, и никакие средства не помогают. На этот раз дело дошло до того, что С. П. Боткин, доктор, потребовал моего удаления из Петербурга на дурное весеннее время, разрешив вернуться в конце мая или в начале июня. Что у меня такое? Я не знаю положительно. Находят какие-то опухоли в верхних частях груди, около легких и дыхательных путей, и что будто это и есть причина кашля, лихорадки, упадка сил и тому подобного. Словом, на простом языке, я думаю, об этом можно выразиться так, что вот жил-жил человек, да и устал, машинка стала портиться; и ему, волею или нет, а из строя приходится выйти и поступить в число калек на более или менее продолжительное (однако ж, приличное) время — вот и все. Послушаться я должен был, чтобы узнать, что из сего послушания выйдет на этот раз, а затем — ничего не знаю.

Итак, я в Ментоне. Место, о котором столько поэтов писали и восторгались, так что прибавлять к этому решительно нечего, разве только личное нерасположение ко всем местам, где горы слишком близко к человеку, а остальное ничего, так себе. Все как следует, растут лимоны и апельсины круглый год, цветов такая тьма, что остается ими мостить (т. е., виноват, посыпать) дороги, а больных и того больше. Средиземное море то же, что и в Италии, каналий и мошенников и тут можно найти, а что до хороших людей, то они чудесами попадаются и здесь — словом, как ни оберни, а Ментона такая же частица вселенной, как и Васильевский остров.

За письмо Вам искреннее и большое спасибо. Спасибо за все: во-первых, за Ваш интерес к моему существованию, во-вторых, за мысли и заметки по поводу критики и художества. Очень хорошо, и все сплошь правда. Жалею, что не могу Вам отвечать ни достаточно интересно, ни вообще отвечать по поводу этой богатой темы, частью потому, что я буду говорить параллельно то же самое, что и Вы, а частью потому, что теперь (в настоящую минуту) я написал уже пять писем, да еще нужно почти столько же.

Однако ж не могу не сообщить Вам, что картина Савицкого[2], о которой Вы пишете, действительно носит на себе следы неровности, и вот Вам причина всего этого. Он эту картину написал в Москве, на месте, был свидетелем события, похожего на то, что он изобразил. Картина была вся

ровно написана, прямо на солнце и с натуры, все было кончено одинаково тонко, как Савицкий очень редко делал. Но по приезде в Петербург ему залезла несчастная мысль в голову, что сюжет не ясен, и что картина нуждается в переделках... Ну, и переделал! То, что Вы видите тонкого, хорошо написанного и т. д.,— все старое, ну, а другое — новое.

Как Вы верно заметили о картине Репина [3], что все верно и солнечно, исключая общего впечатления солнечности! Стало быть, верность впечатления лежит где-то за чертой этюдности. Ах, бог мой, до чего это верно: в этом я ежедневно и ежечасно убеждаюсь. Вы думаете, что колорит может быть изучаем как рисунок? Я не совсем так думаю. Колорит, конечно, может быть изучаем, но, вероятно, иначе несколько, нежели рисунок: на это указывают все неудачи в колорите. Вот наша беда! Кто нас выведет из этого лабиринта? Никого нет. Надобно добираться самому. А, впрочем, кончить надо — по необходимости.

Уважающий и преданный Вам искренно И. Крамской.

488. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

19 апреля [18]84 г.
Ментона

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Получил я Ваше хорошее письмо здесь, отправленное Вами 10 апреля. Благодарю Вас за то, что не забываете моих и были у нас.

Совершенно справедливо, что картина моя «Неутешное горе» покупателя не встретит, это я знаю так же хорошо, даже, может быть, лучше, но ведь русский художник, пока остается еще на пути к цели, пока он считает, что служение искусству есть его задача, пока он не овладел всем, он еще не испорчен и потому способен еще написать вещь, не рассчитывая на сбыт. Прав ли я или ошибаюсь, но я в данном случае хотел только служить искусству. Если картина никому не будет нужна теперь, она *не лишняя* в школе русской живописи вообще. Это не самообольщение, потому что я искренно сочувствовал материнскому горю, я искал долго чистой формы и остановился, наконец, на этой форме потому, что больше 2-х лет *эта форма* не возбуждала во мне критики.

Все, что я написал, не относится к ответу [1], т. е. не служит ответом, но служит мне вот к чему: если картина эта не будет продана, я ее самым спокойным образом поворачиваю к стене и забываю о ней, я свое дело сделал. Все равно — *или она вещь*, и тогда она стоит того по крайней мере, чего стоит в жизни — *кровь и нервы художника*, которому надобно еще родиться, расти и развиваться; или она *не вещь*, и тогда ее надобно покупать и пристраивать для поощрения из милости. Кто бы я ни был,

в каком бы положении ни очутился, я лично не хочу и не желаю поощрения, мало того, не приму его, когда оно ко мне постучится. Но Вы, лично Вы, конечно, не можете быть поставлены в зауряд с покупателями вообще. Это было мое мнение всегда, оно останется таковым вот почему: несмотря на материальную разницу между нами, я готов поступиться частию того, что я считаю себе принадлежащим, и для Вас назначаю 5 тыс. Повторяю при этом, что я совершенно убежден, что картина эта не найдет себе покупателя не только за 6 или за 5 т., но и за 4 и за 3 и т. д. до 25 р. включительно. Это не шутка, да, наконец, этими вещами и не шутят. Итак, мой ответ Вы теперь имеете. Что же касается Майкова[2], то это мне жаль искренне[3]. Я знаю, что вещь эта неважная в техническом отношении (т. е. собственно в живописи), но в ней есть выражение. Что у Вас есть уже его портрет и что он не из тех поэтов, кого надобно и можно иметь не один, — мне кажется причиною неубедительною. Ближе всего я боюсь, что на Вас повлиял слух, что будто я написал иронию[4]. Слух этот до меня дошел и, признаюсь, очень огорчил меня, так как я ничего не имел дурного, работая портрет.

Уважающий Вас глубоко И. Крамской

489. Ф. Ф. ПЕТРУШЕВСКОМУ

Ментона, 20 апреля 1884 г.

Многоуважаемый Федор Фомич!

Теперь, по прошествии полных 4 недель пребывания нашего в Ментоне, я могу уже сказать, что я несколько ознакомился с местом и с окрестностями. Какой чудесный городок Вентимиль! Какая интересная дорога на Кап-Мартен! А затем и долины чего-нибудь стоят. Очень симпатичные окрестности! До Борди-горы еще не добирался, и не был в Рок-Брюне, хотя дочь моя была уже в последнем с знакомыми. По рассказам Вашим, помнится мне, выходило так, что мы опоздаем к расцвету оранжей, между тем только теперь запах от цветов распространяется повсеместно; и уж действительно везде только этим и пахнет. Такая масса цветов вообще, что решительно не понимаешь, откуда это берется, и если это, как говорят, круглый год так, то действительно бедному северному жителю может прийти в голову о неравенстве распределения богатств даже и у такого справедливого существа, как создатель. Ну, что бы стоило хотя немного уравнять? Сегодня я делал прогулку (кажется в 3-й или 4-й раз) по дороге на Кап-Мартен, в оливковую рощу — что за прелесть эти оливы! И какие есть между ними старые! Говорят, будто некоторые из них помнят Цезарей Рима. Кто может утверждать это с достоверностью? И, несмотря на то, стволы, состоящие из узлов целых десятков

отдельных деревьев, шириною до сажени в поперечнике, невольно наводят на мысль, что есть в этих рассказах доля правды. Самый Кап-Мартен, покрытый пиниями, интересен тоже. Особенно хороша дорога. Запах смолы так силен, что меня удивляет, как это такое целебное место остается не заселенным, не застроенным. А вода под лодками какого изумрудно-кобальтового цвета! Удивительно! Сегодня я, впрочем, пытался нарисовать некоторые стволы оливкового дерева у корней. Один корень может быть отдельным этюдом, особенно освещенный солнцем. Хотелось бы сделать хоть один этюд, чтобы, глядя на него, вспоминать этот воздух, этот свет и тепло. Я ни слова не говорю уже о самом море; замечу только мимоходом, что многие маринисты — чистые шарлатаны, уверяют, что море такое, как они изображают! Не знаю, чему больше удивляться в этих случаях, невежеству ли, нахальству или ограниченности? Потому что только при существовании всех упомянутых трех качеств можно писать море так, как они. А впрочем...

Был в Ницце. Посетил Всемирную выставку. Вы, быть может, не знаете о ее существовании? Как же, есть такая. Смотрел, конечно, художество, до остального дела не было, да сколько можно судить, и нет ничего стоящего. И в художестве нет ничего — не скажу выдающегося (этого все ищут русские критики), а нет простого, не претенциозного и не исковерканного. Если бы об искусстве Европы приходилось судить по этой выставке или если б эта выставка была верной представительницей теперешней иностранной живописи, то заключение можно было бы сделать очень печальное, а именно: искусство в Европе идет к вырождению. Так ли, сяк ли, но ведь есть же и в этой выставке родовые черты настоящего времени? Какие же это черты? Выказывает выставка отсутствие (и полное) простоты всяческой: простоты замысла и простоты средств. Все исковеркано, все вычурно, все бьет на то, чтобы чем-нибудь отличиться. Ни рисунок, ни краска (не говоря о выражении) уже не преследуются, Вместо этого — вымыслы. А скульптура! Боже мой! Подожду Салона. Не может быть, чтобы такой радикальный поворот был господствующим. Я знаю, что говорить огулом в таком тоне легкомысленно; я знаю, что есть и у французов представители иного направления, и я, конечно, их выделяю; быть может, даже мне придется еще на них и указать — все может быть, но факт общего направления массы художников остается фактом.

Скульптура (и французская с прекрасной техникой и особенно итальянская) до такой степени напоминает «барокк», что удивительно, как художникам самим до сих пор это в глаза не бросается. Да чего! Если взять только и сравнить любую итальянскую статую на этой выставке, ну, с чем бы, например? Положим, с какой-нибудь статуей нашей Летнего сада[1] (Вы думаете — я шучу?), то сходство в приемах удивительное. Те же глубокие дырья, чтобы больше оттенялось, те же вывернутые детали,

чтобы, так сказать, придать «грацию» даже кончикам пальцев ноги, те же ничем не оправдываемые повороты головы, чтобы, так сказать, фигуры казались живыми. Словом, извращение художественного смысла полное. (Пожалуйста, только никому о моих радикально отсталых взглядах!) Печально.

В отделе живописи господствуют французы, бельгийцы и голландцы. Немцев почти нет, итальянцев очень мало, а о прочих и упоминать нельзя — днем с огнем не найдешь. Много есть вещей, известных уже и по фотографиям и по гравюрам: и нужно сознаться, что репродукции дают более выгодное понятие.

Меня больше всех огорчил у французов современное светило Бастьен-Лепаж. После этого начинаешь удивляться, почему у нас не признают за великого живописца Васнецова? Потому что, без преувеличения, картины Бастьен-Лепажа тождественны васнецовским, если помните «Чтение телеграммы» и «Развешивание флагов», бывшие на выставке Товарищества лет 5—6 тому назад. А «Аленушка» [2] несравненно выше даже того, что француз поставил здесь... А впрочем... Даже как-то страшно продолжать!

Преданный Вам и уважающий Вас И. Крамской.

490. П. А. БРЮЛЛОВУ

Ментона. 20 Апреля [18]84.

Я очень обрадовался получив от Вас, дорогой Павел Александрович, известие. Здоровье мое вовсе не требует того, чтобы в нем так уж нужно убеждаться. По-видимому, ничего не изменилось, даже кашлять перестал (т. е. усиленно кашлять, а только так, изредка). Мой же маршрут зависит от двух причин: во 1-х, по финансовым соображениям я не могу делать в сторону ни одного шага, если он сопряжен с особыми расходами, и, кроме того, 2-я причина: я здесь познакомился с И. П. Похитоновым (художник, о котором Вы, может быть, слышали). Он здесь жил для больной своей сестры, уже умершей (на днях). Теперь он хотел бы отсюда поскорее уехать на лето, именно в Канн; и вот я в разговоре и нашел, что мне будет с ним легче; теперь Похитонов третий день в Канне, ищет помещения (у него жена, ребенок и мать старушка). Сегодня или завтра он должен воротиться с окончательным известием — есть ли для него там что-нибудь или нет. Я же должен оставаться здесь до тех пор, пока не уедет отсюда доктор Н. А. Белоголовый [1] (в первых числах мая нового стиля, кажется числа 12). Он меня чинит. Вот когда он уедет и когда здесь станет еще жарче, я и думал перекочевать к Похитоновым, чтобы недели чрез две подняться уже до Парижа.

Салон мне очень бы хотелось видеть, затем одновременно будет выставка Мессонье[2] (всего, генеральная), да вдобавок выставляется новая картина Мункачи «Распятие»[3]. Ну, словом, художественных новостей обилие. Что такое Меран и где он лежит — не знаю, спрошу у Белоголового, кроме того, узнаю завтра у Похитонова (так как ему обещал почти пожить с ним) и тотчас напишу Вам еще poste restante туда же в Меран.

Похитонов весьма солидное дарование и очень симпатичный малоросс.

А как бы хорошо было встретиться!

Это не значит, что я Вас тяну на свою дорожку, боже меня упаси, и потом Вам теперь и не до удовольствий, и не до работы, не до людей[4], особенно новых, но если только направление пути безразлично для Вас, то, конечно, было бы большим удовольствием посмотреть вместе выставки.

Кстати, сообщите, как Вы думаете возвращаться в Россию и думаете ли?

Глубоко уважающий Вас И Крамской.

491. В. В. СТАСОВУ

Ментона, 30 Апреля [18]84 г.

Так как Вы меня, очевидно, не совсем знаете, то я и не могу быть кратким. Говорю очевидно потому, что Вы меня, хвалите за такие, с позволения сказать, посредственности, что я просто удивляюсь[1]. Вы говорите, например, что кто ж из русских художников так думает и пишет, и пр. и пр. ...Господи, боже мой! Да кто же из русских человеков может так *не думать* после Белинского, Гоголя, Федотова, Иванова, Чернышевского, Добролюбова, Перова... Слава богу! За то, что я кое-что понимаю,— я особа! Благодарю. За то, что я не тупица, а заметный карась между вовсе пескарями, я хороший человек и умница! Побойтесь бога, уважаемый Владимир Васильевич! Ведь есть рыбы, куда крупнее карася, ей-богу же этак нельзя, ведь и я понимаю, что такое истинное человеческое величие. Это вещь редкая, крайне редкая, а послушать Вас, так у нас есть эти редкие явления, и между ними я, многогрешный. Хорошо, что мне скоро-скоро будет 47 лет, а то я бы, чего доброго, возмечтал бы о себе. Но так как у меня тоже седая борода, то и неприлично умалчивать и не говорить громко некоторых вещей, потому что их, пожалуй, и вовсе не скажешь. Повторяю только, что то, что я говорил, не считаю вовсе чем-нибудь особенным, а есть просто самая простая и обыкновенная мысль, мысль, возникающая у всякого, кто что-нибудь искренно и честно любил или ненавидел. Но прежде одно объяснение.

Вы упомянули о моей статье по поводу Макса[2] и говорите, что мне все что-то мешает совлечь с себя ветхого человека, что я входил в компромиссы, что, высказывая новое, в то же время оглядываюсь и т. д. Позвольте. Во-первых, я вовсе никогда не понимал, когда говорили о передовом, о новом, как о хорошем или лучшем непременно, а старое — есть непременно нечто, ничего не стоящее и т. д. Словом, новое есть желательное, но что именно новое, это обыкновенно так и оставалось неразобранным. Я признаю между новыми и старыми людьми (и их делами) тех лучшими и даже хорошими, которые понимали окружающие обстоятельства, потребности своего времени и верно формулировали эти бесформенные стремления. Не всегда новое есть лучшее. Несомненно, что последний выпуск пенсионеров Академии есть новый, но есть ли он лучший? И будут ли из него истолкователи наступающего будущего? Ведь этак Перов, этот старик перед теперешними молодыми, есть представитель прогрессивного начала действительного. Я не думаю, чтобы Вы нуждались в лекциях подобного рода, и не для того я об этом заговорил, а только для того, чтобы оправдать свой прием, в статье по поводу Макса. Вы упрекаете меня, что я говорил об Юпитерах[3], Аполлоне[4] и прочей ветоши? Да, я говорил, и теперь не отступаю ни от одной мысли, тогда высказанной, но только то, что я говорил, было не все, что я думаю, да всего, что я думаю, и говорить тогда было некстати. Я продолжаю серьезно думать, что Юпитер и Аполлон суть *великие* олицетворения абстрактных представлений человечества в первую молодую пору жизни ума и сердца, что Юпитер, Аполлон, Милосская Венера[5] суть действительно высокие художественные произведения и что «Христос» Макса не есть продукт творчества, подобного творчеству древних. Так как речь шла об олицетворении абстракта (а кому же доступен и возможен исторический образ Христа? Скажи больше — кому он нужен? И что этот образ может уяснить человечеству, если бы он каким-либо чудом стал известен современному художнику?!!), то я был вправе говорить в аудитории, так как я говорил, чтобы меня поняли. Делать нечего — чтобы быть понятным, приходится говорить так, как будто перед вами гимназисты приготовительного класса. Не помню, где я читал, или мне кто-то рассказывал, что один умный чиновник (и между ними такие попадаются) советовал чиновнику молодому, окончившему университет, писать форменные бумаги к министру так, как будто он пишет к унтер-офицеру, — тогда его самые возвышенные мысли станут доступными его превосходительству. Если подумать минуту, то замечание это очень верно!

Итак, я говорил только на языке понятном, брал примеры из мира, всем знакомого, и указывал на идеи, в существе своем справедливые, но сделавшиеся от времени затасканными. Есть ли это с моей стороны ошибка? — Не знаю. Чувствую, что по дороге я обронил слово, за которое я могу быть притянут Вами к ответу. Если нет — хорошо, а на всякий случай

объясняюсь: я отвергаю изображение исторического Христа на том основании, что он во всяком случае будет миΘом — и миΘом (ведь Θита?) фатальным, т. е. его изображение, и потому, если признавать попытки к его изображению законными, то правильное решение задачи и удачное решение ее случится тогда, когда художник посмотрит на предмет как на выражение отвлеченного представления идеала человечества теперешнего точно так, как когда-то грек смотрел на Аполлона. Впрочем, эта материя может быть отодвинута в сторону, так как мы, быть может, окажемся людьми, стоящими во враждебных лагерях.

Но оставив рассуждение об изображениях Христа, можно говорить об идеях. Я думаю, что граф Лев Николаевич Толстой оказал услугу своим современникам, переведя евангелие[6].

До сих пор думали наивные люди, усыпленные ортодоксальными комментаторами, что евангелие есть мирная книга, теперь им с этим заблуждением придется распрощаться. Прочитав евангелие на языке всем понятном, уже не так удобно замазывать щели, уже ничем нельзя смягчить страшный революционный смысл учения Христа. Это очень и очень беспощадное учение, но беспощадное к эгоизму и лицемерию человеческому. По-моему, современники Христа, фарисеи и учителя евреев, отлично понимали, когда добивались его ареста и смерти, ведь они (по-своему) боролись за общество еврейское, за государство, за сохранение того, что и теперь еще выставляется как священное: алтарь отечества, Егова, порядок, церковь. Они чудесно понимали, что с торжеством учения Христа конец всем этим хорошим вещам. И позже римляне опять то же самое. Подумать только, что один из умнейших и образованнейших императоров Рима, Марк Аврелий, был гонителем христиан и *непримиримым.* И опять тот же мотив: учение это расшатывает основы государства и общества. Я думаю, что наши старшие духовные и иных чинов люди только по чистейшему недоразумению исповедуют (по крайней мере, на словах) христианское учение и говорят о нем с наружным уважением. Решительно Лев Толстой достоин теперь кары — и если еще не готовится на его голову бед, то опять-таки по недоразумению.

Рассуждая и оправдываясь, я так далеко уклонился, что нуждаюсь в призвании к порядку. Вопрос вот в чем: что такое русское искусство? и что такое искусство иностранное? Вы говорите, что немцы покачивали головами и удивлялись радикализму Верещагина. Хорошо. Я знаю, что и это было. Но мы-то с Вами подумаем чуточку, что это: искусство, живопись или что другое? Я думаю, что нечто другое. И оно потому худо, что когда пройдет умственное возбуждение, т. е. когда человек проживет одну смену, не станут ли эти холсты только памятниками известного увлечения, *не имея самостоятельной живописной ценности?* Вот что меня гложет и не дает покою: что искусство для своего торжества и роли должно быть (помимо идейной подкладки) самостоятельно и безусловно хорошо

и талантливо, как только возможно для своего времени. Только сочетание формы и идеи переживает свое время. Идея изменилась, требует нового образа, а старый образ, если он таковой, стоит перед глазами вечно молодым и увлекательным, вот где прочность искусства!

Говоря по правде: ведь мы лепечем! Вот старые мастера говорили! Веласкез, Рембрандт, особенно последний, воспитанный республиканским обществом, но мрачный в своем настоящем! Он, как все тогдашние честные граждане, носил в сердце какой-то ужас за будущее, и его жгучая нервная кисть как будто отвечала общему настроению. А Тициан? Этот праздничный и торжествующий венецианец! Черт знает как это было хорошо и все это воскреснуть не может теперь. И почему? По очень простой причине: кроме тех, о которых я упоминал в письме к Суворину[7], есть еще одна, быть может, самая главная — отсутствие коллективных усилий в известном направлении в отсутствии общего, обязательного для всех идеала. Только чувство общественности дает силу художнику и удесятеряет его силы; только умственная атмосфера, родная ему, здоровая для него может поднять личность до пафоса и высокого настроения, и только уверенность, что труд художника и нужен и дорог обществу, помогает созревать экзотическим растениям, называемым картинами. И только такие картины будут составлять гордость племени, и современников и потомков. Итак, стало быть, не пристало теперь нам говорить: «Осанна и ликуй!» Нужен другой резкий, дерзкий, все ниспровергающий критический голос, который бы постоянно и, не скучая, твердил бы: «Плохо господа, ей-богу, плохо»! А почему плохо — доказал бы нашему брату, как дважды два четыре, по отношению к природе. Нужен голос, громко, как труба, провозглашающий, что без идеи нет искусства, но в то же время, и еще более того, без живописи живой и разительной нет картин, а есть благие намерения, и только. Вот что нам теперь нужнее всего.

Теперь об иностранном: я был в Ницце, обозрел выставку (так называемую «Всемирную») и... признаюсь, очень и очень не одобрил и не порадовался, а почему — тому следуют пункты.

Прежде пунктов, однако ж, надо сделать необходимую оговорку. Так как на выставку попало, так сказать, кое-что, то и судить особенно строго — легкомысленно. Но я и не о том говорить хочу, а вот о чем: 1-е, отражаются ли на этой выставке общие, родовые черты современного западного искусства? Я думаю, что отражаются, и если мое предположение верно, то, говоря вообще, я должен заключить, что искусство пластическое в Европе идет к *вымиранию;* 2-е, написать такое слово страшно, но еще страшнее взрослому человеку (понимая, что делаешь) отвечать за такое слово, и, однако ж, я повторяю свое: *вымирает!* Подумайте только, что в числе более 600 номеров нет, не говорю, выдающихся, а просто скромных вещей, без претензий. Все вывернуто наизнанку, ничего не исковерканного. А скульптура! Боже мой, что это такое?

Ей-богу — это ужасно! Все вычурно, все барокк. Положим, самые большие и крупные художники Европы на выставке отсутствуют. Но ведь эти художники в большинстве случаев уже готовятся отойти в область истории, а армия действующих поголовно заражена какою-то болезнию, и, как видно, сама об этом не подозревает. Даже пресловутая французская живопись какая-то сплошь посыпанная мукой. Я уже давно замечал этот господствующий тон на картинах в Европе (исключая испанцев), но только теперь с решительностью это выступило для меня.

История светская — банально посредственна, жанр большею частью анекдотично клубничный, портрета ни одного нет простого, все ломаются, а пейзаж — совершенно невозможный. Нет ни одного холста выше самой шаблонной посредственности. Репутация первого ранга — Бастьен-Лепаж — невозможный ломака, да и живописец не из завидных. Если то, что у него выставлено в Ницце, хорошо, то удивительно, каким образом «Чтение телеграммы» и «После победы» Васнецова не великие произведения? Итак, если общий ход таков, то как возрадовалось бы мое сердце за Россию, где нет и признаков ничего подобного. Что если мы и не достигли еще положительных результатов, то мы, по крайней мере, молоды и здоровы, а это по теперешнему времени важно. И все-таки я думаю, что в России наступит пора замерзания и окоченелости надолго, и что многое надо будет начинать сначала лет через 20—25. К тому времени все успеют основательно забыть. Вы сами говорите, что в России или отсталость самая ужасная или самое передовое из передовых развитие. Во всяком случае, это нездорово. Как часто у нас в марте сходит снег, подымаются ростки, а в мае от холодов все замерзло! Уж, конечно, я предпочел бы ошибиться! Вот о «критическом духе» Вы хорошо и верно говорите. Он у нас есть действительно, и это одна из светлых точек и особенно потому, что *он неумытный и без пощады* и к своим и чужим? [8] Это я признаю и с этим согласен. Но от перерывов и спячек насильственных и это не спасает.

Оставляю дело до Салона. Пишу накануне отъезда почти, и потому прошу адресовать (если то рассудите) — Paris, poste restante.

Ваш И. Крамской.

А все-таки мысли неверно выражены, и того, что хотел сказать, не вышло!

492. В. В. СТАСОВУ

Париж, 19 мая [18]84 г.

Уважаемый Владимир Васильевич!

Видел Салон, видел Мейссонье и видел Мункачи. Чтобы разобраться

во всем этом, нужно некоторое усилие, главным образом для того, чтобы быть беспристрастным или еще, вернее, чтобы сказать по возможности искренне. Начну с Салона. Я не видел текущего французского искусства около 4—5 лет, и, на мой взгляд, оно с тех пор понизилось в своем уровне, понизилось даже в такое короткое время. На $3^1/_2$ тысячи номеров — вещей таких, перед которыми останавливаешься, не скажу с удивлением, а только с удовольствием, всего каких-нибудь 60—70, включая сюда и пейзажи. Немного, очень немного; и главное, что особенно тяжело действует, — это полное отсутствие простоты. Так и видно, что человек потому избирает свой прием, что простым изображением он не в силах достигнуть ни рисунка, ни живописи, ни рельефа. Вы видите, что я начинаю говорить уже о частностях и второстепенных сторонах искусства. Но это потому, что главное — концепция, воодушевление и мысль — отсутствует. Но что меня поразило более всего — так это понижение даже живописи, скажите это Репину. Всюду преобладает какой-то мучной тон. Боюсь, что скоро французы потеряют и вкус к простоте, т. е. что, явись у них совершенно *простая* и *здоровая* вещь, они на нее не обратят внимания.

Очередь за Мейссонье, но я скажу скорее о Мункачи. Это человек огромного таланта, у него есть воодушевление, сила, его картины действуют, и которая из них лучшая, «Христос перед Пилатом» или «Распятие»[1], я не знаю. По-моему, они совершенно равны, даже «Распятию» я готов отдать преимущество, потому что здесь толпа чуть ли не лучше, т. е. она принимает действительное участие в событии. В первой картине очень уж портит дело Христос, без бровей, тогда как в «Распятии» это не так заметно. Но, несмотря на все свое величие, и славу, и талант, Мункачи все-таки не может быть отнесен к числу тех художников, которыми гордится человек. Он слишком дурно рисует детали человеческой фигуры, голову, руки и ноги, чтобы сделаться навсегда художником нужным и полезным. Да и для общества он недолго будет интересен, так как недостатки его слишком очевидны.

Теперь о Мейссонье. В настоящее время собрано на выставке более 200 номеров. Это, как говорят, $^1/_6$ всего, что этим человеком сделано. Солидно! Но если это и не так, если это и преувеличено, если даже здесь все, что он сделал (хотя и я знаю некоторые вещи, которых здесь нет), то и этого достаточно, чтобы человеку дать одно из первых мест всех времен и народов. Это истинное наслаждение! И надо видеть, как медленно, шаг за шагом, он подымался, начиная с 39 года, начиная с вещей, в которых, кроме старания, нет ни капли таланта; как человек этот развертывался, зрел и достигал вершин к 50-м годам. Все 50-е годы и начало 60-х — есть лучшая его пора. В это время даже рыжая краска и красноватые его тоны смягчаются, *почти* исчезают, даже вовсе исчезают (если посмотреть эти картины отдельно от других), и потом, начиная с 65-го года, все резче и грубее становится его манера. А теперь уже оче-

видно, что старость берет свое: вещи 83-го года почти дурны. Обозревая деятельность столь продолжительную и уже законченную, полезно дать себе отчет, что же это за сила, какая его отличительная черта, и вообще, чему он научает? Сила его — терпение, но, конечно, не в простом и примитивном смысле усидчивости, а терпение человека очень умного, наблюдательного и не лишенного способности к форме, но человека в то же время совершенно обездоленного природою в смысле изобретательности и фантазии; словом, человека, лишенного таланта высшего творческого порядка. И вот при таких-то данных возможно занять самое передовое место в искусстве! Это ли не поучительно?! Правда, для этого необходимо равнодушие к сменяющимся движениям политической, общественной и религиозной жизни общества, полное индифферентности к окружающему. И только при таких условиях человек может сосредоточиться и сделать своим главным интересом складку шелковой материи, арматуру, шкафы и т. д. Но все же то, что у него изображено, изображено и умно, и интересно, а главное, с бесконечным уважением к натуре. Выставка Мейссонье дала мне много и наслаждения и пользы. Я очень, очень рад, что был в Париже именно в это время. Он мне раскрылся и со своим прошлым, и настоящим, и... до известной степени — будущим.

Уважающий Вас И. Крамской

В июле буду в Петербурге, и если Вы будете там, то зайду потолковать.

493. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

31 мая [18]84
Сиверская

Глубокоуважаемый Павел Михайлович,

Возвратившись домой, я узнал от Карла Викентьевича Лемоха, что картина моя «Неутешное горе» объявлена принадлежащею Вам; так как я не получал от Вас ответа на мое письмо[1] и был в неизвестности, принимаете ли Вы ту цену, которую я объявил Вам из Ментона, то понятно, что я был обрадован известием Лемоха, сказавшего мне, что в Правлении есть письмо Ивачева[2], которому Вы объявили, что картина за Вами. Словом, это можно считать конченным. Долг мой так давно затянулся, что для меня было большое моральное облегчение узнать о его погашении. Сколько я помню, я состоял Вам должным 4100 рублей; если моя память и записи неверны, то благоволите меня поправить. Во всяком случае, мне кажется, что более пяти тысяч я должным состоять не могу. «Головка» Гуна[3] была по нужде продана на чистые деньги и, стало быть, уменьшить долг не могла, а также не уменьшается он и оттого, что порт-

рет Майкова остается у меня, скорее долг может увеличиться, так как за мной есть неисполненный портрет Кольцова в 300 р., который я, однако ж, надеюсь осилить этим летом.

Возвратившись из-за границы, я нахожусь первое время в затруднительных обстоятельствах и просил бы Вас, если для Вас это не будет неприятно *(очень)* (приятно оно, во всяком случае, быть не может), выслать мне 1000 рублей, т. е. задолжать Вам по моему счету 700 рублей, которые рассчитываю или возвратить деньгами в августе или сентябре, время, когда я сдам образа для Копенгагена[4], или предоставляю Вам погасить долг этот последний (надеюсь) таким путем, каким Вам угодно.

Во всяком случае, мне было бы приятно, если бы Вы уведомили бы, можно ли так устроить, как я пишу?

Здоровье мое, слава богу, поправилось, но только по возвращении в Россию я опять немного закашлял, правда, что и погода здесь убийственная: постоянный ледяной ветер, так как ладожского льда в этом году по Неве не шло.

Вере Николаевне мой глубокий поклон.

Уважающий Вас И. Крамской

494. Ф. Ф. ПЕТРУШЕВСКОМУ

Сиверская, 3 июня 1884 г.

Многоуважаемый Федор Фомич!

Я в долгу у Вас на целых два письма; но ведь Вы простите меня, если я буду краток, т. е. ограничусь одним. Извиняет меня отчасти и то, что я то в Петербурге, то на Сиверской. Я не отдыхаю, а суечусь. При моем отъезде у меня оставались равные хвосты от разных дел и делишек. Если бы я умер, то, конечно, все так и осталось бы, а раз я жив — ко мне имеют право предъявлять претензии. Итак, я суечусь, хотя не до потери памяти. К концу жизни человек научается, наконец, несколько экономизировать силы.

Ваше письмо я нашел на Сиверской, куда приезжал раз в неделю со времени своего возвращения, но на будущее время думаю быть больше здесь, на Сиверской, чем в Петербурге. Но это все-таки как бог даст. Вы воображаете, что я сижу на Сиверской под тенью чего-то? Если я и сижу под тенью... то уж никак не дерева, а скорее навеса, так как у нас нет еще таких взрослых деревьев: все еще молодо. Вообще, я окружен молодежью. Как кому, а я ничего, переношу отсутствие сверстников. О поездке моей на юг даже забыл почти, так это было давно, точно сон; одно чувство реальное — это продолжительность лета: вот уже пятый месяц для меня все жаркое лето, только декорации переменились. А ведь

известно, что раз одна декорация торчит перед глазами, ужасно трудно в то же время видеть воображением предшествовавшую. Так что мне теперь кажется, что я и не выезжал из Петербурга и Сиверской, а все время пребывал тут. Вот только скука работы подневольной свидетельствует, что был какой-то перерыв.

Намерение Ваше предать тиснению впечатления Финляндии [1] — благое намерение, только возникающий Александров вовсе не подходящий сюда человек. Я думаю, что он даже и не возникает, а так, просто пробует, не найдется ли еще простак, который даст деньги и подпишется. Нет, надобно поискать другого. Кто этот другой — я не знаю, но только не Александров. Появляется какая-то «Ласточка» [2], которая все-таки весны не сделает в мире литературно-иллюстрированном, так как г. Дмитриев-Кавказский (редактор) очень уж не развит и... да, кажется, вдобавок и лицо-то подставное. Недавно встретил Сомова, говорит в минорном тоне и находит, что для серьезного наша публика не созрела; сознается, что его журнал [3] не имеет ни малейшего успеха, и сетует, что художники к нему не благоволят и не помогают ему трудами своими, а если и помогают, то желают на это содрать такие деньги, что просто беда. Ни защищаться, ни нападать на него не было и нет ни малейшей охоты.

Что касается холеры, то я подумал, что как это хорошо вышло, что мы уехали оттуда заблаговременно и только-только что унесли ноги, потому что именно зараза появилась там сейчас после нашего отъезда. Но это, так сказать, опасение за других, и за молодежь, которая боится, а сам я, удивительно, нисколько не боюсь, тогда как все предшествовавшие разы появления холеры я трусил порядочно всякий раз. Теперь же, не знаю, чему приписать, но только меня это не пугает ни капельки. Дай Вам бог всего хорошего, я же — слава богу. Надеюсь, до свидания на Сиверской.

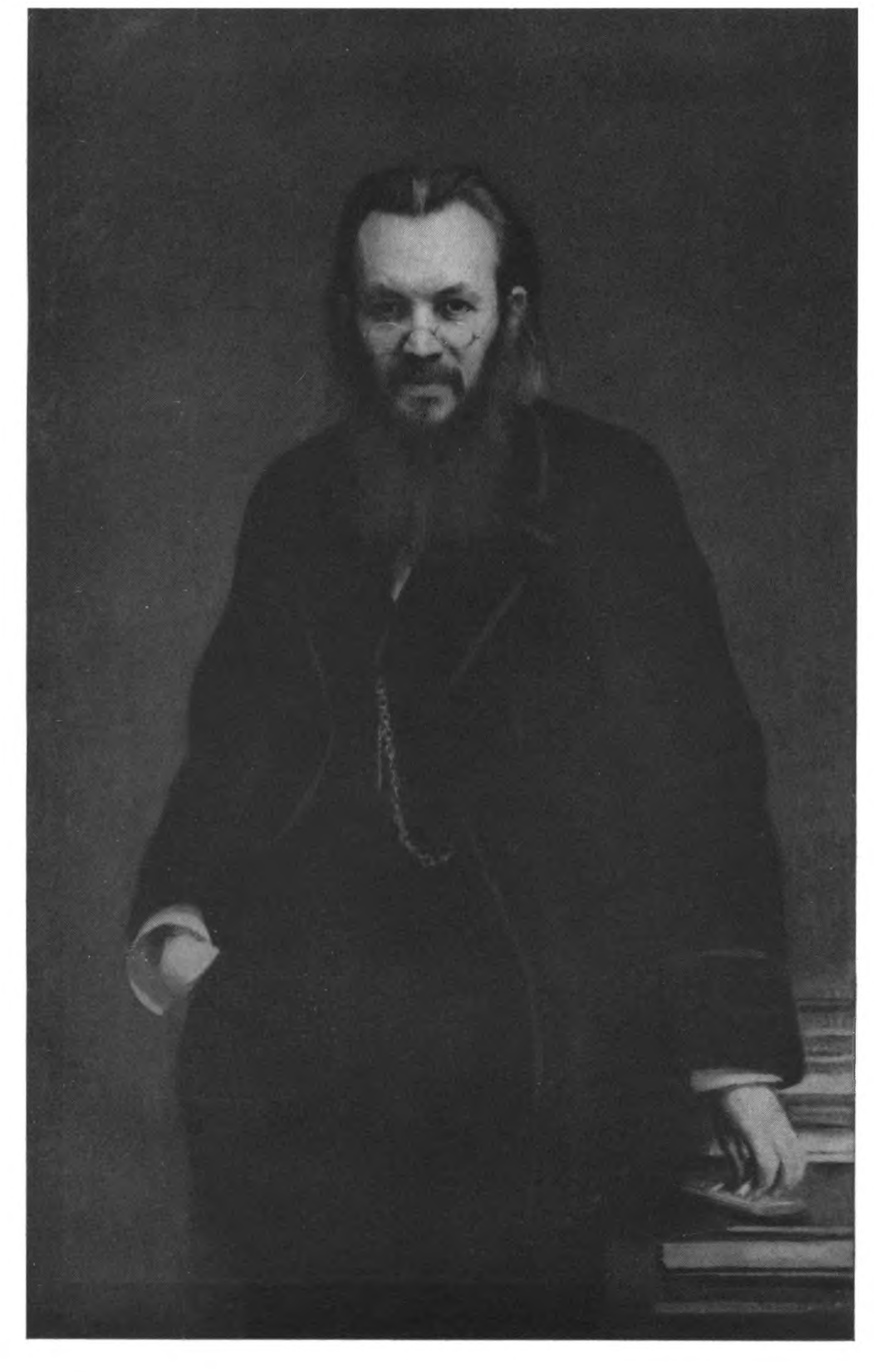
Преданный Вам И. Крамской.

495. А. П. БОГОЛЮБОВУ

15 Июня [18]84

Глубокоуважаемый Алексей Петрович,

Сколько лет живешь на свете и все-таки не додумаешься до чего нужно. Я был у Победоносцева, и только почувствовал, что именно к нему не следовало бы обращаться, тогда, когда его увидал и начал говорить, а он еще ни одного слова не сказал. У меня в голове только в эту минуту просветлело. О чем я прошу? Что дескать *скажите Владыке, чтобы он дал мне вещи, которые ему принадлежат?* Ну разумеется он это сейчас же понял и сказал, что ему *странно* об этом писать. Однако ж был так



9. Портрет А. С. Суворина. 1881



10. Портрет В. Г. Черткова. 1881

добр, что дал карточку свою с надписью, о чем следовало, к письмоводителю митрополита[1].

Пишу и Вам просьбу при свидании с Конст[антином] Петр[овичем] извиниться за меня еще раз (я извинялся) и сказать, что мне совестно до сей минуты, что я сделал такую бестактность и его беспокоил.

Уважающий Вас И. Крамской.

496. Г. О. ГИНЦБУРГУ

27 Сентября [1884 г.]

Многоуважаемый Гораций Осипович,

Буду завтра от 11 до 12 часов дня; мне нужно от Вас и от Луизы Горациевны кое-что. У меня есть ее два портрета небольшие[1].

Примите выражение моей почтительности и уважения

И. Крамской.

497. Г. Г. МЕКЛЕНБУРГ-СТРЕЛИЦКОМУ[1]

6-е Октября
[18]84.

Ваше Высочество,

Ваше внимание к моему затруднительному положению относительно отбывания воинской повинности моим сыном[2] меня так глубоко тронуло, что я прошу позволения выразить Вашему Высочеству мою истинную благодарность. К счастью, дело устроилось раньше даже, чем было получено известие от Вашего Высочества. Сын мой, предоставленный собственным средствам, потерял около 2-х месяцев без результатов, мы могли пропустить сроки, и вот тут-то я и позволил себе написать Егору Егоровичу[3], не подозревая, что Ваше Высочество изволите находиться так далеко от Петербурга. Но все равно, слава богу, дело устроилось, и сын мой принят в 1-й резервный батальон благодаря личной рекомендации генерала Бобрикова[4]. Он меня не знает, но чрез Академию художеств это было сделано. Сама же Академия не может входить с ходатайством об отсрочке за своих учеников, кроме тех, которые имеют медали, а мой сын только год как поступил.

Примите, Ваше Высочество, мою искреннюю и глубокую благодарность еще раз и позвольте пожелать Вашему Высочеству всего лучшего на свете.

С глубокой почтительностью остаюсь И. Крамской.

498. Г. О. ГИНЦБУРГУ

Многоуважаемый Гораций Осипович,

Забыл совершенно зачем утром был главным образом: корзинку для цветов, которую держит в руках Луиза Горациевна[1]. Вы говорили, что есть какая-то серебряная корзинка. Утром чуть свет я бы написал.

Примите выражение глубокого уважения И. Крамской.

499. В. Г. ЧЕРТКОВУ[1]

СПб, 10-е Октября [18]84 г.

Вы меня извините, уважаемый Владимир Григорьевич, тотчас же, как только ознакомитесь с причинами, от которых произошла столь значительная задержка ответа. Ведь я пропустил более 2 недель, когда Вы ждали ответа или, по крайней мере, рассчитывали, что я при первой же оказии, как буду в городе, исполню Ваше поручение. Письмо Ваше[2] получил я еще на Сиверской в последних числах сентября, рассчитывая быть в городе около 1-го, а приехал даже раньше, но вот по какому случаю: сын мой старший должен отбыть воинскую повинность; он, разумется, хотел отделаться от этого наиболее легким способом — отслужить в качестве вольноопределяющегося. Начал свои хлопоты еще летом и потерял бесплодно более 1½ месяцев на хождения и поездки по разным полковым канцеляриям и воинским начальникам. В одном месте говорят: нет вакансий; в другом — нет командира, в отпуску, в третьем — что-нибудь еще. Словом, мы полагали, что дело, законом требуемое, легко уладить, если есть желание, но оказалось не так. После многих своих попыток сын мой, наконец, наткнулся на одного полкового командира, который ему сказал, наконец, дело: вам в гвардию нельзя, вы по второму разряду, вы можете только в армию. Он идет отыскивать армию, оказывается (т. е. ему сказали), что есть в пределах Петербурга один такой полк, да и тот где-то на Охте. Он туда. (Хотя я решился бы скорее я не знаю на что, лишь бы только не отпускать сына из дому, потому что служить на Охте равносильно жизни в казарме или же вставанию в 4—5 час[ов] утра и поездке на Охту зимой во всякую погоду, словом — не то.) Но и на Охте он получил наставление лучше поискать другого места, например, в Гатчине или подальше, так как его не примут, хотя бы и были вакансии. Теперь требуется рекомендация. Какая, от кого, кому? Ничего понять нельзя, и вот я приезжаю в Петербург, и начинаются хлопоты. Того нет в Петербурге, другого, словом, положение неприятное, а сроку остается месяц,

по истечении которого мы теряем права вольноопределяющегося. Я начинаю беспокоить лиц, мне только полузнакомых, получаю рекомендацию к одному полковнику I Резервного батальона в казармах запасных войск. После многих попыток застаю его и получаю в ответ: а кто мне рекомендует вашего сына? т. е. как это? Ведь сын мой имеет документы, свидетельство полиции о благонадежности... а, нет, нам этого не нужно. Нам нужно частное письмо, поручительство от какого-либо лица в Петербурге, лично известного высшему воинскому начальству. Да ведь он ученик Ака-д[емии] художеств по архитектуре, если нужно, то я представлю свидетельство от начальства Академии... Э, нет, частное письмо, понимаете, частное письмо, которое бы я приложил к делу, и если что случится, то я представлю куда следует: вот кто его рекомендовал?!! Я, наконец, понял совершенно основательно, и вот только теперь сын мой принят, т. е. от него только приняли документы и прошение, я стал несколько спокойнее, и могу Вам отвечать.

Сколько бумаги даром пропало, когда надобно было употребить ее на ответы по пунктам, но так и быть извините, буду краток.

Г-на Смирнова [3] я не нашел в магазине Фену [4], но это ничего, из разговоров с другими лицами тут же я узнал, что книги по вопросу, Вас интересующему, вовсе не существует, и, следовательно, выслать Вам нечего.

Теперь от меня мнение о Вашем намерении издавать листок или журнал с иллюстрациями для народа [5]. Предисловие мое будет коротко — практически *дела этого я не знаю*, следовательно, мое участие или даже советы если не следует отклонить вовсе, то принимать с крайней осторожностью, а затем начинаются фантазии, т. е. *«взгляды и нечто»*, ни для кого не обязательные и для меня тем удобные, что они не влекут за собою фактической ответственности. Если Вам они любопытны, то я их излагаю.

Думать надо, что листок или журнал (все равно), выходящие в сроки правильные, будут иметь, или должны иметь, *подписчиков*. Народ наш еще по крайней мере целое столетие подписываться не будет, стало быть, ему нужно дать хорошее вместо лубочного даром (для Вас без барыша, с *убытком)* и за деньги для народа, равные тем, которые народ платит на ярмарках, т. е. 1—2 копейки. Раз.

Издание не срочное и не периодическое имеет, быть может, резон, но и тут те же самые препятствия, т. е. Вы истратите страшно много денег в один год, так много, что никакое состояние не выдержит, и ничего не воротите, т. е. вернете копейки. Как же это теперь? Почему же находятся издатели за копейку и 5 копеек максимум картинка и наживают даже при этом, а Вам нельзя? Очень просто. Издатель лубочных картинок есть купец и кулак, он рисует деревенскими руками, которые так бывают дешевы, что того, что получают тысячи рисовальщиков деревенских в год,

мало на один месяц благородному художнику. Мы народ нездоровый, растем на почве только нездоровой, и нужны (должно быть) людям, только свихнувшимся. Издавать для общества, способного оплатить труды всех участников издания, Вы не захотите, потому что это дело не доброе, доброе же дело, народное дело, дело человеческое требует только жертв, жертв и жертв и ничего, кроме жертв. Надо крепко подумать прежде, чем на это пойти, потому что отступать всегда и обидно и как будто даже в чем-то будешь виноват. Два.

Однако ж надо выслушать все, что Вы думаете: надо о многом переговорить, и тогда, быть может, что-нибудь и выяснится.

Преданный Вам совершенно И. Крамской.

500. В. Г. ЧЕРТКОВУ

11 октября [18]84.

Я дождался от Вас другого письма по поводу предполагаемого издания.

Вижу я — дело горит, и Вы одушевлены желанием — дай Вам бог успеха, притом отрывок из частного письма показывает, что есть люди, разделяющие Ваше увлечение вполне, мало того — являются ревностные сотрудники, но, вероятно, я мало знаю, о чем идет речь потому что все еще недоумеваю и некоторым образом удивляюсь, как это так и что это будет?

Судя по тому, что возбуждено ходатайство о разрешении на издание, я должен предположить, что будет издание, быть может, и очень хорошее, но совершенно не практичное и наименее желательное с моей точки зрения, а именно, периодическое, что, по-моему *для народа* решительно еще не пригодно. (Повторяю, я сижу все в городе и, стало быть, многое вовсе забыл.) А для издания время от времени, в сроки неопределенные, сколько мне известно, разрешения не нужно, а всякий раз оно (т. е. разрешение) дается особо. Словом, Вы видите, что я впотьмах, и потому не сетуйте на меня, что я остаюсь равнодушен.

Но в то же время я надеюсь, что мое равнодушие Вами будет правильно истолковано, а именно: Вы должны знать меня настолько, что я всегда, насколько смогу и сумею, рад быть полезным, но для этого нужно все-таки отчетливо понимать Вашу идею; а я ее еще не понимаю, и потому о согласии ничего сказать не могу.

Преданный Вам И. Крамской.

P. S. Кстати, Вы неправильно пишете мой адрес. Вы пишете *Межевая улица*. Такой нет, и я не знаю, я же живу по *Биржевой линии* и *Биржевому* переулку кв. 5.

501. В. Г. ЧЕРТКОВУ

СПб, 27 октября [18]84 г.

Еще раз по поводу издания. Письмо Ваше последнее, 18 октября, я получил третьего дня. Вы ждете ответа на призыв быть в Москве, у Льва Никол[аевича] Толстого для совместного обсуждения вопроса, а я пропускаю двое суток, но тут опять случились обстоятельства, весьма мало уважительные (посещение меня знакомыми), и взяли мое время. Я хотел написать обстоятельно все, что думаю, и потому отложил. Приехать в Москву я *не могу*, и если не приеду, то вовсе не потому, что я *«тяжел на подъем»*, как Вы меня аттестуете. Но это мелочь. Вот мое мнение, близкое к окончательной редакции, так как я и успел подумать и кое с кем поговорить, да, кроме того, имею 3 письма Ваших и одно (очень характерное) г-на Пругавина [1].

Дело издания чего-нибудь «для Народа» — дело до такой степени серьезное и большое, что я не думаю, чтобы много было людей, годных для него. Но все равно, теперь дело идет о Вас. Если бы подобная идея исходила от человека, который полагает, что все на свете можно и позволительно сделать, да еще и зашибить барыш, то и разговаривать об этом не стоило бы. От Вас требования иные.

У Вас есть сердечная потребность сделать что-нибудь для народа хорошее, по-Вашему (да и по-моему тоже). Ваш внутренний, душевный строй требует успокоения совести (находящейся в настоящее время в тревожном состоянии у всех, у кого душа человеческая не уснула навеки). Вы не барин, дающий щедрую подачку и полагающий, что так все от бога установлено навсегда и что если что и требует поправки в социальном отношении, так только самые пустяки. Словом, для Вас вопрос если и не стал совсем ребром, то, быть может, не сегодня-завтра станет, а при таком расположении, полагаю, требования и точки зрения на дело должны быть совершенно иные от обыденных. Лучше всего затею оставить и только примкнуть рядовым работником к чему-нибудь уже существующему (говорят, таковое дело существует. Я о нем только слышал, но сам не знаю, а Вы, быть может, и знаете «Сельский вестник» [2], издаваемый правительством), чем что-то хотеть, что-то начать, что-то как будто дать, да потом при изменившихся обстоятельствах бросить, а брожение между тем уже возникнет, и поднятые со дна души потребности должны будут обратно опускаться.

Но это аллегории или похоже на то, буду говорить прямо.

Я думаю, что так нельзя, как думает г-н Пругавин. Я читал и не верил собственным глазам: да неужто это пишет и комбинирует *«Знаток народа»?* Что же это такое, если не бедлам? Помилуйте, можно ли говорить, что «задача народного органа едва ли не главным образом должна состоять в том, чтобы, уловив, подметив начала народной этики и принципы, формулировать их, освятить, *уяснить их для самого народа, помочь* ему усвоить их вполне сознательно» [3]. Как будто мы их себе усвоили, обладаем, остается только помогать. Ничего не понимаю! Говорить, что издание для народа не должно походить на наши, и проводить программу, взятую точь-в-точь с наших газет и журналов, — ну, не ирония ли это? Если же это не ирония, то извините меня, я затрудняюсь назвать.... Вот они, знатоки народа!

Хоть я и художник и не могу Вам помочь ни в чем, а тем менее компетентен в деле печати, но... (будь, что будет)! Позволяю себе предостеречь Вас по крайней мере от положительно бесполезного дела, если не вовсе вредного.

Сколько я знаю ту часть народа, которую я знаю (а я сам частица народа и из самых низменных слоев), то вот что народ *любит* и вот чего он *хочет:* героических рассказов, и ничего больше. Жития святых, как образцы для подражания (и необлыжные), — самые дорогие книжки для *народа* (если еще существует народ, потому что в настоящую минуту образовался прослой в деревне, где есть трактиры любителей чтения газет). В четьи минеях и вообще подобных сборниках народ почерпает нравственную уверенность, что дело не совсем погибло, так как *существуют святые* или, по крайней мере, существовали, и не очень давно. В самом деле, подумайте только даже о себе: что нас больше всего утешает в чтении или утешало. Пока я ребенок, я рад тому, что есть богатыри, становясь юношей — восхищаюсь рыцарем, в зрелом возрасте — доказательствами реального существования честности, прямоты характеров и борцов за торжество правды, а в приближающейся старости чую наслаждение и отдых в уверенности, что есть в мире всепрощение, любовь, снисхождение к заблуждениям и... и... любовь. А так как народ состоит из таких же особей, как Вы и я, то и он ничего другого не любит.

Теперь вопрос: кто святые, герои, рыцари и печальники народа в настоящее, текущее время и только что миновавшее? Вы можете указать, беретесь сказать: вот он! а вот его жизнь — я расскажу ее, и расскажете хорошо, увлекательно. Если нет, не нужно, есть исторические святые, их жизнь расскажите. Дело будет неполно, но оно будет: дайте, пожалуй, биографические картинки, это не худо, но и не бог весть как важно, можно обойтись и без них, а потом продавайте дешевле московских ловкачей, если сможете и если позволит Вам Ваше состояние.

До сих пор я говорил о том, что народ, по-моему, любит и *жаждет*, но надобно сказать, что ему *нужно*. А нужно ему только *знать*, как отстоять *свои* права: куда, когда, и *как* жаловаться, чтобы *после жалобы не было хуже*. Вы знаете, как это можно сделать и научить? Если да, радуюсь! Я не знаю. Думаю, что путем печати если и можно, то бесполезно, потому что *все*, кому это не на руку, листки Ваши спрячут, и до народа они не дойдут. Остается устное поучение. Если же Вы знаете все наши законы, берите посох и идите из веси в весь, из града в град, прямехонько в места, весьма отдаленные.

Ваш И Крамской

502. В. Г. ЧЕРТКОВУ[1]

[...]Я много и подолгу думаю о том, что Вы называете компромиссами, — и знаете, что выходило по-моему? Мы, несчастные дети, никак не хотим примириться с той ролью, какая нам приличествует. Мы *все* хотим перестроить и *все* сделать по-новому. Но ведь это уже сделано до нас? Все, что *можно* было сказать, сказано, все, что надо было сделать — сделано, на нашу долю остается только — *не спать*. И ничего другого. Но ах, как это трудно, если бы Вы знали. Ведь, кажется, не мудрое дело сидеть со светильником и не спать, и встретить жениха с зажженной лучиной — если он придет, а если не придет, то так и просидеть все время без сна в ожидании — и ничего нам другого не надо и ничего с нас больше не спросится. Иное дело, когда человек — посланник божий, ну, тогда может, громы и уничтожат старое — ему все будет повиноваться! И он на то имеет право — а я, т. е. а мы... бог мой! Конечно, сначала кажется нечто более значительное, а потом... только бы не заснуть!! Объявить же войну всему лицемерному и изломавшемуся... О! конечно, это подвиг, и род людской всегда в нем нуждался, нуждается и будет нуждаться. Но для этого надо быть уверенным в том, *что именно* достойно теперь быть выброшенным в огонь? И это вовсе не так просто, как кажется. Ведь когда-то все, что говорил Моисей, было божественно, а вот приходит Христос и выбрасывает вон, кажется, святые вещи? То же и теперь. Мы знаем, что Христос называл святым *тогда*, но во что оно превратилось *теперь* и как его узнать, чтобы не совершить преступления перед духом, — я не знаю. Знаю только, что это трудно и даже невозможно без особого провиденциального произволения, и, следовательно, сокрушение наше о нашем неумении, боязни, трусости и т. п. есть только первая стадия пробуждения, не более того.

Ну, а теперь позвольте мне сказать кое-что о детях. В Ваших мыслях о перестановке между учащими и учащимися есть много верного

в одном и неверного во многом. Вы говорите, что не *им*, детям, сидеть учениками, и не нам учить их. Тут что ни слово, то или заблуждение или неточность, вот почему: Вы берете слово *учить* в таком смысле, в каком оно никогда не должно быть понимаемо. То, что в детях есть для нас *поучительного*, — есть именно то, чему не учат, а то, в чем дети нуждаются, — мы знаем и обязаны всегда им отвечать, если знаем, тут греха нет и нет ошибки. Если даже сделать перестановку, по Вашему желанию или намерению, то все-таки Вы увидите, что дело от этого не изменится ни на волос — дети все-таки будут спрашивать, почему месяц бывает сегодня такой, а через две недели другой? Или как следует считать, чтобы не было ошибок? Отвечайте на вопросы и только — не более и не менее. В педагогике есть действительно преступные ошибки — это претензия развивать, вот против этого следует бороться неустанно день и ночь, ежеминутно и ежесекундно. Вот где долготерпение, а тем паче компромисс! И если есть хотя капля влияния и власти, то ее следует употреблять постоянно, без остатка, на беспощадное преследование дурацкого и высокомерного намерения *развивать*!!! Детям нужен *пример* настоящей и не лицемерной искренности и больше ничего — это самое высокое развивающее средство. Учитель в школе должен быть только энциклопедия (в каких угодно или надобно размерах), а на улице, дома, в гостях, в церкви только не лицемер — вот и все. Если бы дело зависело от меня, то я бы выдумал механического учителя, который бы говорил только следующее: 2×2=4, в месяце 30 дней, всякое тело, лишенное опоры, падает потому-то и т. д. Об остальном ни гу-гу. Жаль, мало бумаги! До будущего раза.

И. Крамской.

P. S. Не могу не извиниться, что не тотчас отвечал, но это не должно Вас останавливать от хорошего начала.

503. В. В. СТАСОВУ

СПб. 17 Ноября [18]84 года

Многоуважаемый Владимир Васильевич,

Я получил брошюру Верещагина [1] «Битва под Ловчей» с любезной надписью автора; не зная его адреса, не имею возможности принести ему мою искреннюю благодарность, а между тем благодарность принесена должна быть гласным образом за удовольствие, которое этот талантливый рассказ доставляет читателю, а затем уже по дороге и за любезность. Будьте добры, если увидите автора, передайте ему, что только невозможность адресовать к нему лично мою благодарность заставила меня сделать это через третье лицо.

Уважающий Вас И. Крамской.

504. М. Е. САЛТЫКОВУ-ЩЕДРИНУ

21 ноября [18]84

Глубокоуважаемый Михаил Евграфович,

Я прочел в «Сборнике» Литературного фонда сказку «Карась-идеалист» [1]. Вы, конечно, не нуждаетесь ни в защите, ни в поощрении, но я, читатель, кое в чем нуждаюсь. Прежде всего, впечатление громадно. Никогда еще мне на столь малом пространстве не давали современные писатели так много содержания и такого глубокого интереса; мало того, это до такой степени высокохудожественно, что я не могу прийти в себя от удивления! Сказка не более как сказка, а между тем — высокая трагедия! Но это, впрочем, не столь ново для Вас, и потом писать Вам только для выражения моего удовольствия и восхищения я, может быть, воздержался бы, но здесь есть один вопрос, важный лично для меня. Вы можете, конечно, оставить его без ответа, если ответа дать нельзя или Вы его не имеете.

Тот порядок вещей, который изображен в Вашей сказке, выходит, в сущности, порядок — *нормальный*. Там карась и щука. Две породы, положим, рыбьих, но все же две породы, т. е. между ними не может быть никогда сближения. С первого раза разница в признаках так велика, что ни для кого никогда не будет вопроса, может ли щука перестать есть когда-нибудь карася. Но люди — дело другое: и тот из людей, кого можно уподобить карасю, и тот, кого уподобляют щуке, имеют одинаковый размер, строение тела, по одному плану исполненное, челюсти тоже одинаковые — словом, для человека не есть бесплодная химера заботиться об улучшении людских отношений, тогда как для карася заниматься идеальными построениями — дело очевидно проигранное, и проигранное навсегда; кроме того, проигрыш карася никому не будет казаться ужасным, тогда как проигрыш идеалиста-человека — ужасен безысходно.

А между тем Ваша параллель так беспощадно близка и вывод столь мрачен, что мне хотелось бы от Вас лично услышать мнение, если возможно. Я бы был непременно у Вас сам, но меня никуда не выпускают, и потому приходится ограничиться письмом. А так как Вы тоже нездоровы, то, быть может, сочтете возможным написать два слова. Я думаю о людях нехорошо, даже достаточно мрачно, но, чтобы решить мрачно о человечестве, у меня еще недостает храбрости, так как знаю, что после потери этой последней надежды жить не стоит, и я еще в качестве человека-карася надеюсь.

Глубоко уважающий Вас И. Крамской

505. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

29 ноября [18]84 г.
СПб

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Долг мой в 950 рублей я готов погасить указанными Вами работами[1], но позвольте мне (в моем теперешнем положении) по справедливости отнести и Вас к публике вообще, т. е. просить Вас платить мне столько же, сколько платят мне все; а именно: за портрет такой, как Литовченко, я беру теперь $1^1/_2$ тысячи и даже две. Принимая несколько лет разницы, когда я брал за такой портрет, как Литовченко, 1000 руб., я и отдаю Вам его за эту цену, т. е. за 1000 р. Если Вы согласны, я очень рад, если нет, — придется оставить погашение до того времени, когда можно будет уплатить деньгами.

Сообщаю, к сведению Вашему, что у меня есть портрет В. М. Жемчужникова (Козьмы Пруткова). Сегодня я получил письмо от московского Жемчужникова Л. М.[2] с просьбою уступить ему портрет и на каких условиях, отвечать ему я не буду до получения Ваших распоряжений[3].

Искренно и глубоко преданный И. Крамской

506. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Портрет Литовченко будет у Вас по приведении его в порядок. Портрет Жемчужникова я уступаю его брату в Москве. Что же касается И. Ф. Горбунова[1], то я много раз уже думал об нем, и Ваш вопрос только окончательно решает дело; к выставке[2] (если буду здоров) сделаю.

Уважающий Вас и преданный И. Крамской

507. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

5 декабря [18]84 г.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Вчера я получил 50 р. от брата Вашего Сергея Михайловича. Портрет Литовченко я называю привести в порядок — значит выгнать пятна на пальто и покрыть лаком, затем уложить в ящик, что и будет сделано, вероятно, в понедельник или во вторник на будущей неделе.

Уважающий и преданный Вам И. Крамской

508. П. О. КОВАЛЕВСКОМУ

С.-Петербург, 5 декабря 1884 г.

Многоуважаемый Павел Осипович!

Мне было очень приятно узнать и видеть лично живого человека от Вас. Кроме вестей были интересы и другого рода. Вот г. Тальма[1] сидел передо мною и передавал, какой у Вас вид из окна и как Вы много и прилежно работаете. Словом, и занимательно и точно видишь живого человека. Одного не мог воскресить — это холстов, которыми Ваша мастерская занята. Ну, а о них-то Вы и спрашиваете. Что же я Вам могу сказать? Ведь я ничего не видал из Ваших работ за последние 3—4 года (виноват, меньше), я ведь не выхожу и потому не видал Ваших вещей у Беггрова. Ваши печальные повествования о себе мне кажутся решительно неверными. Я знаю, что Вы делали, знаю, что вы делаете, видел почти все, что Вами сделано до самого последнего времени, и решительно отрицаю возможность такого превращения, чтобы от превосходных вещей в течение одного-двух годов можно перейти к никуда не годным[2]. Это не в порядке вещей. Но это голое теоретическое отрицание с моей стороны, Вы же имеете, как говорите, отзывы и письма людей, Вам близких, видевших Ваши вещи. Что же я могу тут сделать? Чем и как изгладить на Вашей памяти гнетущие мысли? В моем распоряжении нет никаких сил и средств доказать противное. Одно очевидно: Вам нельзя пренебрегать больше той средой, где Вы ищете сбыта своим трудам. Вы должны знать лично обо всех малейших переменах в течениях, которые возникают в этой среде. А среда значительно изменилась в последние 3—4 года. Просто не узнать тому, кто ее знал 6—7 лет тому назад. К хорошему или худому перемена, ей-богу не знаю, но перемена огромная. Доказательства хотя и есть, но они так мало убедительны и так микроскопичны, что нужно большое искусство, чтобы сгруппировать их наиболее понятным и убедительным образом. Несмотря на внешний шум и декорацию, все как-то охладели к искусству. Это значит только, что все (т. е. очень многие), увлеченные модой, обратились на другую игрушку, а те любители, которые истинно любят искусство, разумеется, остались, даже, быть может, число их увеличилось. Десять лет тому назад были, например, такие сумасшедшие анекдоты. К Маковскому (Константину) является какая-то барыня из Сибири или провинции, проездом за границу, и просит написать портрет с нее немедленно, хоть как-нибудь, хоть набросать одну голову, и, не говоря ни слова, кладет на стол ему вперед 5000 рублей в пакете, а там, что он сделает и когда кончит,— все равно! Что это — любительница? Тогда было то, что принято называть оживлением отечественной промышленности, когда железнодорожные проходимцы, банковые дельцы и наши домашние самодуры откуда-то доставали шальные деньги и швыряли их направо и

налево. Теперь этому пришел конец. А что до Орловского и Клевера, то не дай бог так пристраивать свои картины, как Клевер; Орловский же куда лучше, хотя и он не лишен сообразительности и знания, где зимуют раки. И что правда, то правда: надобно уметь пристроить свои вещи, а Орловский[3] умеет. Относительно Дмитриева-Оренбургского и его успехов хорошенько ничего не знаю, но думаю, что умеренность и аккуратность — лучшие качества для всякого успеха в обществе[4]. Другое дело Самокиш[5]. Это человек действительно талантливый (на подражание особенно). Он уже и теперь усвоил себе чужие пятна, краску и, как кажется, не ищет своего, которого у него и нет; по крайней мере, я ни разу не заметил, чтобы он трактовал что-нибудь оригинально, но сделать своими чужие приемы, манеру, композиции, краску — на это он большой мастер. И то нужно сказать, что всякая оригинальность достается так медленно и трудно, так туго принимается зрителем, требует от зрителя такой мозговой работы, что нет ничего мудреного, если находится мало охотников. Эту мудрость практики новейшая формация молодежи поняла прекрасно и следует с уверенностью в успехе на всех парусах. Мы с Вами должны будем посторониться. Она может творить много, скоро и хорошо. Пока мы с Вами будем думать, что да как, да с которой стороны интереснее, она тут же, на глазах у всех (по готовым шаблонам) будет выкраивать картину за картиной, и как ни в чем не бывало готова без отдыха на новые подвиги. Не знаю, столь ли мрачно будущее молодого Самокиша, но, к искреннему моему сожалению, он мне не дает ни одного повода думать иначе, а делает ловко, красиво и с дарованием.

Обращаясь опять к занимающему Вас вопросу личному, не могу не сказать того, что невольно приходит в голову прежде всего: Вам надо чаще менять место, бывать в Петербурге обязательно каждый год, и там все вопросы сами собой упадут, сделаются ясными, и Вы будете бодрее.

Как видите, это не прямое решение, но именно потому, что оно не то, которого Вы ждете, оно и будет полезно. Впрочем, чужую беду руками разведу, а к своей ума не приложу. Советовать со стороны легко, а главное — за это не наказывают.

Как бы мне хотелось видеть что-нибудь из Ваших работ, за которые Вас ругают! Первая возможность, и я постараюсь видеть у Беггрова Ваши вещи, но не знаю, принадлежат ли они к тем именно, в которых выразилось Ваше пресловутое «падение». Но все равно, как только увижу, я напишу свое мнение.

Одно скажу, бывают странные вещи: человеку приходится вооружиться терпением и ждать, что будет дальше? Часто художник не только не стал хуже, а положительно лучше, и вдруг оказывается, что все говорят: упадок, упадок! Но проходит годиков... десять!.. и та же публика начинает опять говорить, раскаиваться, и художник опять попадает в честь, только большую, чем прежде. Так было с Тургеневым, так было и со

многими другими. Внутреннее чувство художника — самый верный барометр. Это совесть. Вы сами должны знать: хорошо или худо, лучше или хуже прежнего, а там пусть говорят на здоровье. Я знаю и убежден, что талант (раз он есть) не исчезает без причины, и его потерять или испортить очень трудно, особенно талант, подкованный знанием. Он может быть более или менее ярок, но родовые черты не стираются так легко, и потому-то я не верю в Ваше падение, а еще менее верю в его погибель.

Глубоко уважающий Вас и преданный Вам

И. Крамской.

P. S. Поклонитесь г-ну Тальме. Какая громкая фамилия[6]!

509. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

6 декабря [18]84

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Я совершенно понял Ваше беспокойство относительно *приведения в порядок* портрета Литовченко: я так много раз *приводил* в порядок и столько лет делал этим пятна, что Вы думаете, что и теперь будет то же самое. Успокойтесь ради бога. Теперь я, во 1-х, знаю, от чего происходила порча, и потом знаю, что больше пятен не будет. Словом, то, что нужно,— то нужно (портрет тронут не будет), и Вы получите без всякого *улучшения*, а именно таким, каким Вы портрет знаете. А Кольцова позвольте мне попробовать еще раз.

Уважающий и преданный И. Крамской

510. М. П. БОТКИНУ

14 Декабря [18]84 г.

Многоуважаемый Михаил Петрович,

Извините меня, что я не поблагодарил Вас за мантию[1], но это, к сожалению, случилось так благодаря неуместной аккуратности моего Егора. Я ему говорю, что «вот это нужно будет снести», полагаю, что он мне скажет, когда он пойдет, а он стремительно в тот же день снес вечером, и когда я сегодня говорю ему, что снеси теперь, он мне объявляет, что все сделано. Если человек мой доставил Вам мантию в совершенной исправности, то прошу Вас принять мою глубокую благодарность, хотя и запоздалую.

Искренно и глубоко уважающий и преданный И Крамской

511. И. Ф. ГОРБУНОВУ

16 Декабря [18]84.

Многоуважаемый Иван Федорович,

Давно мне хотелось написать Ваш портрет; но редкие наши встречи не могли помочь мне исполнить свое желание. В настоящее время я решился за него приняться, если только Вы мне в том поможете и дадите сеансы, тем более что я недавно имел разговор по этому поводу с московским любителем П. М. Третьяковым, и мы оба решили потревожить Вас. Если Вы не найдете никакого препятствия со своей стороны осуществить наше общее желание, то буду очень рад от Вас получить о том уведомление [1].

Примите выражение моей почтительности и уважения

И. Крамской.

Адрес мой: В. О. Биржевой пер[еулок], дом Елисеева, кв. 5.

512. П. Ф. ИСЕЕВУ

16 декабря [18]84 г.

Ваше превосходительство,

В ответ на письмо Ваше от 15 Декабря за № 2142 [1] имею честь покорнейше просить ваше превосходительство повергнуть на благоусмотрение его императорского высочества нижеследующее:

Признавая себя во всяком случае виновным в промедлении (хотя я и имею за себя смягчающие обстоятельства кроме болезни, но излагать их здесь и не время и не место), я всепокорнейше прошу отсрочки для полного окончания рисунков до 10—12-го февраля имеющего наступить 1885 года [2].

В письме Вашего превосходительства идет речь только о 3-х рисунках, тогда как я принял на себя обязательство по предложению комиссии в исполнении еще одного, 4-го, а именно: «Представление их имп. величествам 16-го мая 1883 г. его имп. высочеством государем наследником цесаревичем депутатов казачьего войска».

Если упоминаемый мною рисунок редакцией отменен к помещению, то покорнейше прошу Ваше превосходительство по разъяснении обстоятельств меня о том уведомить [3].

Прошу позволения выразить Вашему превосходительству чувства глубокой почтительности и уважения.

И. Крамской.

513. П. О. КОВАЛЕВСКОМУ

18 декабря 1884 г.

Дорогой Павел Осипович!

Вы ужасно бедовый человек и можете потревожить самого сосредоточенного и ушедшего в себя человека. Почему Вы так настойчиво желаете знать обо мне, требуете, чтобы я говорил также и о своих планах? Почему Вы подозреваете какую-то неравноправность и недоверие? Сейчас получил Ваше письмо[1] и решился немедленно отделаться от этого вопроса, потому что завтра, быть может, я бы уже не написал, а Вы — единственный человек, приступающий с этим вопросом. О себе я молчу, потому что думал, что все знают то же, что и мне известно. А именно, что от меня ждать больше уже нечего или, лучше сказать: ждали, ждали, да и ждать перестали. Вот это Вы запомните хорошенько. Если Вы копнете любого художника и пристанете с этими вопросами к посторонним, то получите именно эти ответы от моих доброжелателей и людей, расположенных ко мне, а от врагов (к счастью, они у меня есть) и людей, меня мало или вовсе не знающих, услышите и вовсе нелестный отзыв: «Да помилуйте, что же Крамской мог сделать, и чего от него можно было ожидать? Все, что он мог, он уже давно сделал, и удивительно, что хотят что-то, когда он ничего другого написать, кроме головы, не может. Его песня спета».

Не подумайте, ради бога, что я на что-нибудь напрашиваюсь, или не совсем верно оцениваю окружающие обстоятельства, или ломаюсь, попросту говоря. Эх, если б Вы знали! В сущности, напрасно Вы со мной об этом заговорили. Это очень тяжелая и больная вещь. Но раз Вы ее тронули, делать нечего, надобно сказать до конца, авось у Вас пропадет охота больше спрашивать, потому что правда обезоруживает.

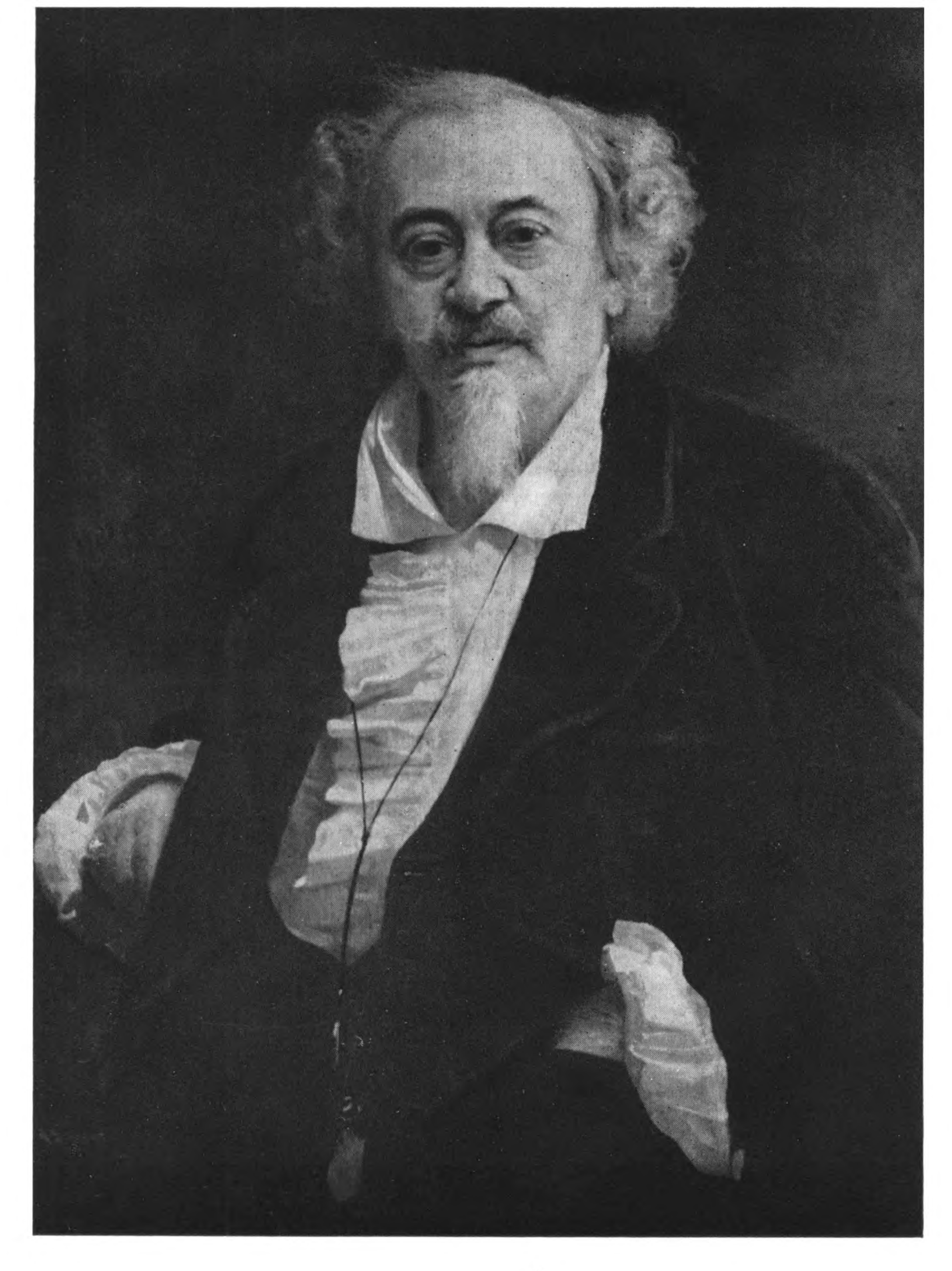
Я уже сам от себя перестал ждать. Мне минуло 47 лет — и это бы еще ничего, но худо то, что у меня нет больше сил, и... я старик. Я говорю о силах физических. Всю жизнь, и еще 5—6 лет тому назад, я все думал: вот, не сегодня-завтра удивлю мир, т. е. не сегодня-завтра буду иметь возможность писать то, что нужно, т. е. то, что хочется. Но год за годом уходит, я только и занят, как бы окупить квартиру и как бы достало на текущую жизнь. И всю жизнь так, начиная с 17 лет. Но тут, разумеется, Вы сейчас: «А дача? Помилуйте, вы — человек, кажется, со средствами!» Ну, да, кажется! Дело в том, что я всегда был неприятно горд, и как бы мне ни было худо в материальном отношении, я никогда никому из публики не жаловался и не ныл. А некоторые товарищи кое-что знают. От художников (называть нечего) публика слышит часто жалобу: «Работ нет, картины не продаются, дела плохи», и т. п. И когда спрашивают у меня, то «я всегда по горло занят, и от работ нет отбою». И это прав-

да — последние 8—9 лет. Но и тут я не желал брать все и валять, чтобы сделать состояние (какое-нибудь), и вот почему, Вы это легко поймете. Стоит художнику, найдя какой-нибудь фортель, манерку или просто увлечься тем, что легко дается, и начать писать для публики, как лет через пяток художника как не бывало. И духу не останется (надеюсь, примеров не нужно). Итак, я в самое лучшее свое время старался себя сохранить для своего будущего и для искусства, которому служить мне все еще не удавалось. Да так всю жизнь и прождал.

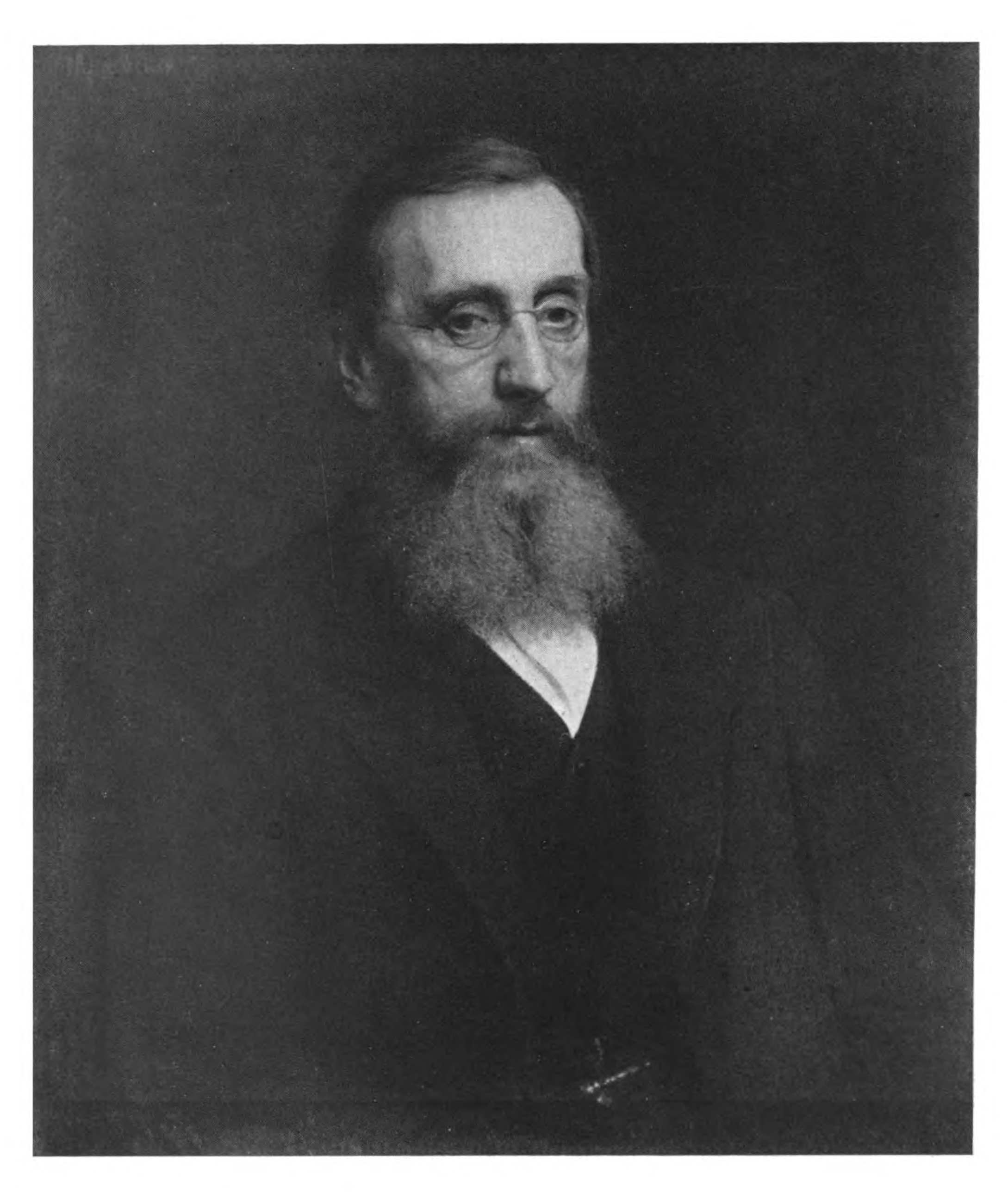
Теперь о даче. Но прежде в пояснение один пункт. С 63—64 года я зарабатывал в год от 2 до 3 тысяч (я женат с 62 года) и, по мере увеличения семьи и потребностей, увеличивались и заработки. Теперь мне в год необходимо для текущей жизни 10 тысяч, и я их имею от портретов, однако ж всегда делаю не больше 6—7 в год, все потому же, чтобы не пойти ко дну. Года четыре-пять тому назад я заболел очень серьезно — у меня сделалась одна штука, от которой я едва ушел, и если бы она повторилась еще раз-два, — капут. Лет шесть я страдал желудком, и однажды завал образовался такого сорта и в таком неуказанном месте, что мне, как Некрасову, надо было бы отвести кишку, — словом скверно. Я струхнул, и вот отчего: умри я, и у семьи — ничего. Как быть? А тут как раз предложение писать портрет императрицы, на руках свободных 7—8 тысяч. Дай, думаю, оставлю им в форме недвижимой, все равно проем. Долго ли? Поправившись, начал... строить, а начавши, как и следовало, оказался дураком, и вместо 8 тысяч дача обошлась в три раза больше. Вошел в долги и начал брать всякие заказы, чтобы покрыть долги, да вот и до сих пор еще уплачиваю хвостики. Думаю, что через год совершенно буду чист от долгов, да, вероятно, буду чист и от сил и энергии.

Итак, вот Вам, что выходит из Ваших вопросов. Вы думаете, что есть что-нибудь таинственное, что-нибудь интригующее, вроде гордости или самомнения, по крайней мере такого, что никто искусства не любит так, как я, и пр. и пр. А выходит и просто и... прозаично. На поверку дело такое: значит, наша российская жизнь еще не в состоянии окупить такое экзотическое растение, как художник. И ей (этой жизни) художники еще не нужны. Как бы там дело это ни являлось в ином свете и какие бы блестящие примеры ни представлялись, но я все-таки прав, потому что примеры эти указывают или на рекламу или на умение художника изловчаться ловить счастье и продавать свои вещи. Да и то, впрочем, больше между пейзажистами.

Не хочу оставить и еще одного пункта неразъясненным. Я лично жаловаться ни на что не могу и тем менее — бросать упрек обществу. Меня ли общество не ценило? Нет, общество платит и платило мне то, что я спрашивал. Не вина общества, что я не хотел и не мог довольствоваться ролью простого портретиста. Никто не виноват, что я всякое



11. Портрет В. В. Самойлова. 1881



12. Портрет Ф. Ф. Петрушевского. 1882

сбережение употреблял на экскурсии в область творчества, и никто не виноват, что моих сбережений не хватало на обстоятельную и продолжительную экскурсию... Словом, кто же виноват, что я, уличный мальчишка, родился в нищете и, не вооруженный ни знанием, ни средствами, поплыл в такое море. Подумав серьезно, приходится сказать о себе, что я куда счастливее многих, и решительно счастливее всех, у кого были или могли быть равные шансы со мною.

Эх, если бы Вы знали, как трудно все это трогать и рассказывать! И ведь, я думаю, этого и не нужно было. Итак, у меня больше нет планов.

Преданный Вам И. Крамской

514. А. И. СОМОВУ

Многоуважаемый Андрей Иванович!

Очень сожалею, что болезнь помешала мне Вас видеть. Спешу известить, что портрет будет готов гораздо раньше января месяца [1]. Если я оставлял его так долго неоконченным, то потому, что чем лучше он высохнет, тем лучше, скорее и удобнее кончить. За ним дела, по-моему, дня три, но их надо иметь все-таки светлыми.

Позвольте мне оговорить перед гг. членами Академии наук, что мне было бы приятно показать портрет этот публике, и потому я буду просить своевременно о выдаче его мне из зала Академии [2]; и, кроме того, не разрешат ли мне снять с него фотографию.

Прошу принять выражение моей почтительности и уважения.

И. Крамской

1885

515. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

1 генваря [18]85
СПб

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Извините меня великодушно, что задержал отправку портрета Литовченко, но меня задержал в свою очередь Сидоров.

Вы увидите, что ничего на портрете не тронуто сравнительно с тем, как Вы его помните. Остается покрыть его лаком через 3—4 недели после получения. О получении 50 р. переданных мне Сергеем Михайловичем, я тоже не написал по оплошности.

Прошу передать мои сердечные пожелания на Новый год Вере Николаевне и всему Вашему семейству.

Уважающий и преданный И. Крамской.

516. П. О. КОВАЛЕВСКОМУ

С.-Петербург, 1 января 1885 г.

Многоуважаемый Павел Осипович!

Сегодня все поздравляют друг друга с Новым годом, как будто бог весть какая находка, а мне от этих новых 84—85—86 и т. д. годов приходится весьма жутко. А впрочем, что ж, дай бог, чтобы Вам этот новый год был чем-нибудь приятен!

Извините меня за предшествовавшее письмо[1]. Что делать, слаб человек, каюсь теперь, да воротить не в моей власти. Несмотря на то, что Вы находите во мне простую хандру, я не могу взять ни одного слова из того, что говорил, и это не есть моментальная вспышка, а очень определенный и хладнокровный вывод из последних 4—5 лет. Стало быть, не

хандра. Или, если и хандра, то она имеет такие же серьезные неудобства, как и болезнь, или стечение неблагоприятных обстоятельств, которые привыкли люди называть более возвышенным словом. Итак, это все равно. Совершенно согласен с Вами, что «неоспоримо тяжело только необеспеченное положение художника», как Вы выразились[2]. А я-то что же говорил? Все письмо мое есть только пространное формулирование Вашей же мысли. Да, необеспеченное положение художника тяжело; более того, я готов сказать, что бедный человек не имеет права быть художником (т. е. я говорю о теперешнем строе общества. Быть может, будет иначе).

Я долго недоумевал, кому я обязан за любезную присылку статей о выставке[3], Вам ли или Тальме. Оказывается — это Вы. Ну, что ж, спасибо Вам. Но, сказать прямо, читать такие вещи несколько скучновато в моем возрасте, когда знаешь одно: что если все написанное искренне — оно, стало быть, зелено, а если есть доля (хотя самая незначительная) искусственного возбуждения, то тогда и совсем обидно.

Вы желаете знать, можно ли ему (Тальме) продолжать писать об искусстве?.. Какой это вопрос? Кровный или вопрос любопытства? Если кровный, то надо прежде весьма сурово взглянуть на дело. У критика одна мерка — идеал, и идеал, захватывающий дальше всего, куда художник достигал когда-либо. И потом приложить этот размер к нашим делишкам и посмотреть, что выходит. И что выходит по сравнению, то и следует сказать резко, сурово и без цветов. Оно немножко похоже на холодный душ, но здорово для художника. И потом о разных художниках можно и следует говорить различно. Чем выше художник, тем суровее тон, тем беспощаднее критик. А, впрочем, может и не так. Может быть, художник нуждается не в такой критике. Не знаю, я говорю о себе или, лучше, я говорю не вполне все, что думаю. Мне бы хотелось (да, вероятно, и Вам тоже), чтобы критика *понимала* художника и *любила* бы его. Обладая двумя этими качествами, критика будет иметь в виду только пользу, и одну пользу искусства. И тогда знание и понимание дела не позволят спускать уровень требований, а любовь смягчит суровость, оправдает художника и найдет постоянную причину недочетов. Но где такая критика? Г-н же Тальма выказывает пока только не то что любовь, а с Вашего (и его) позволения, некоторое обожание! А это граничит с той областью, где о критике еще речи нет. Обожают — значит не видят недостатков; любят же только трезво. Впрочем, и этот вопрос спорный. Опять это мое личное мнение. Я думаю, что на любовь настоящую способны немногие, как весьма немногие заслуживают свободы. Пишет же он складно и вообще владеет способом выражения мыслей, так что с этой стороны нет ничего подозрительного. Пусть попробует поднять диапазон.

Что новая выставка?[4] Не знаю, и никто не знает. То есть мы сами до последнего момента не знаем никогда, что за выставка будет у нас.

Но об одном можно сказать — это о Репине. Он написал картину большую, как Иван Грозный убил своего сына[5]. Она еще не кончена, но то, что есть, действует до такой степени неотразимо, что люди с теориями, с системами, и вообще умные люди чувствуют себя несколько неловко. Репин поступил, по-моему, даже неделикатно, потому что, только что я, например, успокоился благополучно на такой теории: что историческую картину следует писать только тогда, когда она дает канву, так сказать, для узоров по поводу современности, когда исторической картиной, можно сказать, затрагивается животрепещущий интерес нашего времени, и вдруг... черт знает что такое! Никакой теории!

Изображен просто какой-то не то зверь, не то идиот, — это лицо главным образом и не кончено, — который воет от ужаса, что убил нечаянно своего собственного друга, любимого человека, сына... А сын, этот симпатичнейший молодой человек, истекает кровью и беспомощно гаснет. Отец схватил его, закрыл рану на виске крепко, крепко рукою, а кровь все хлещет, и отец только в ужасе, целует сына в голову и воет, воет, воет. Страшно. Ай да Репин!

Ваш И. Крамской.

517. А. И. СОМОВУ

С.-Петербург, 5 Генваря [1]885 г.

Многоуважаемый Андрей Иванович!

Благодарю Вас за любезное уведомление относительно разрешения постановки портрета графа Толстого на публичную выставку, а также и о сроке доставки портрета в Академию наук. Я помнил очень хорошо о том, что в первых числах января портрет должен быть в конференц-зале Академии, и собирался отправить его завтра же, но теперь удержу несколько дней, чтобы иметь возможность самому наблюдать, как он будет повешен, какой дать наклон и т. п., что будет 9—10-го числа этого месяца. Прошу принять выражение моего уважения и готовности служить Вам.

И Крамской

518. А. И. СОМОВУ

15 января [18]85 г.

Многоуважаемый Андрей Иванович!

Благодарю Вас за внимание и любезность. Конечно, художнику всегда приятно узнать, что его работа вызывает благосклонные отзывы[1], а в

настоящем случае — тем более. Я очень тронут и еще раз благодарю Вас.

Примите выражение моего уважения и совершенной преданности.

И. Крамской.

519. А. С. СУВОРИНУ

СПб., 21 января [18]85

Многоуважаемый Алексей Сергеевич!

Предмет моего письма — взгляд и нечто. Так как я болен и нигде не бываю, а между тем — я еще живой и меня живое трогает, то и пишу... к Вам не для тиснения, а... для Вашего сведения, и, кроме того, мне хочется Вам сказать спасибо за Савину [1], т. е. за статью о ней, и о пьесе «Анюта» [2].

То, что я нигде не бываю, не помешает мне явиться к Вам в свое время, т. е. в мое время. Я помню очень хорошо, только не махайте на меня рукой в безнадежности, несмотря на то, что все это похоже на испытание Вашего долготерпения. Пусть эта оговорка не будет лишней — она потребность моя личная.

Итак, спасибо за Савину. Это ничего, что моя благодарность смахивает на благодарность великой особы: я, дескать, доволен. Нет, я, вероятно, тысячная частица из огромной массы людей, точно так же Вам благодарных. А вот и причины, почему я благодарен, т. е. я могу их изложить. Потому, что у Вас критическое чутье театра удивительное. Вы, может быть, и это слышите не в первый раз? Это ничего. Послушайте еще. Все Ваши статьи о пьесах и игре актеров это доказывают, но, чтобы на что-нибудь опираться, я укажу на рецензию (коротенькую) пьесы Боборыкина «Доктор Мошов» [3], окрещенную Вами: «Куцая». Не знаю, как другие, а я положительно никогда, нигде и ни у кого не встречал такого ясного, проницательного, точного и (при краткости) такого обобщающего критического взгляда. Точно кристалл, образовавшийся сам собою, на моих глазах в безукоризненные грани, феноменальной плотности и такой сгущенной материи, что если растворить его в обыкновенной воде, то из одного атома можно получить бутылку такого крепкого раствора, какой не часто встречается на литературном рынке в продаже.

Покончив с этим, я и повторяю благодарность. И Савина должна быть Вам глубоко благодарна, если у нее есть хоть частица — не таланта (его никто у нее не отнимает), нет! а того, что иногда сопровождает талант: искреннее, сердечное и смиренное желание правды, и если она при этом еще достаточно умна. В Вашей статье о ней и о пьесе есть такое тонкое беспристрастие, что она положительно ограниченный человек, если этого не усмотрит. Но это только предисловие. К чему? А вот к нижеследую-

щим ламентациям. «Как жаль, что нет равного чутья у художественных и ... литературных критиков!» Вон я куда хватил! По какому праву я приплетаю сюда литературу? Что я тут смыслю?

Да и по художеству-то не пахнет ли самолюбием непризнанного гения? Не знаю, а вот о литературе — дерзаю.

Но прежде два слова о Ваших рецензиях, которые и Вы (чего доброго) и другие, пожалуй, так и думают, что это не более, как отчеты мимолетной ежедневной прессы! Ну, нет, извините, это критика. Просветив Вас в этом — иду дальше.

Вы знаете (конечно!) Печерского «В лесах»[4]. Что критика об этом говорила? Она говорила, что хорошо, правда, но это «хорошо» было похоже, собственно, на вежливость и благовоспитанность; в то же время критика («Отечеств[енные] зап[иски]») разводила бобы, что вот, дескать, длинный и почтенный труд вышел отдельным изданием, и автор, очевидно, хорошо знаком с бытовой стороной, и что вообще этнографического интереса много... и т. д. ...Как Вы это находите? Не похожа ли подобная критика на иомуда или туркмена, который в один прекрасный день у своего караван-сарая встретил бронзовую статую высокого художественного качества и, пощелкав пальцем то тут, то там, сказал: ишь, как искусно!, и пошел дальше, решительно не подозревая, что он видел. А отзывы французов теперь о «Войне и мире» Толстого[5]. Сравнение с Шекспиром, замечание, что это есть чуть ли не самое великое создание 19 века? Кто смел бы у нас так определить? Не набросились ли бы на такого смельчака лакеи? Правда, о «Войне и мире» были отзывы, где употреблялись слова «великий», «замечательный», но все-таки я думаю, что я прав, утверждая, что и лестные отзывы никем всерьез не приравнивались к величинам вековым. Дальше, «Братья Карамазовы» Достоевского были оценены приблизительно верно одним Бурениным[6], но я все-таки скажу, когда я читал Карамазовых, то были моменты, когда казалось: «Ну, если и после этого мир не перевернется на оси туда, куда желает художник, то умирай человеческое сердце! Наступают всеобщие безрассветные сумерки перед страшным судом божиим!..» Теперь калибр поменьше, но все же калибр: «Задачи этики» Кавелина[7]. Положим, мне не совсем нравится слог, периоды, некоторая сухость и труднопонимаемость того, что он хочет сказать, но все же это нечто, что не каждый день встретишь. Больше того, в такой сравнительно небольшой брошюре так много расставлено, обследовано и доказано (о свободе воли), в таких серьезных материях, что положительно (по-моему) статья эта есть событие, и не только у нас, но воздержусь, впрочем, утверждать, где еще. Ограничусь нами. Лично я кое-что имею сказать г-ну Кавелину на его выводы; но это ни для кого особенно неинтересно. Факт тот, что критика не стоит выше предмета, подлежащего его обсуждению; а ведь она должна быть выше — непременно или, по крайней мере, в уровень понимания.

У вас там в «Новом времени» есть какой-то «Житель», написавший фельетон недавно: «Бронзовые головы»[8]. Он частенько дает интересные указания, но его «Бронзовые головы» есть решительно серьезный социальный и психологический этюд, даже страшно становится.

Теперь, подъезжая так долго, заговорю и о живописи. Вы положительно должны поехать к Репину и видеть его картину: «Иван Грозный убил своего сына». (Боже мой, какая избитая тема и избитый эффект! Да это было: Шварц[9] и проч.! Словом, странно!) Нет, положительно поезжайте: если незнакомы — познакомьтесь. Если не знаете, где живет — узнайте (я не знаю № дома и домохозяина, хотя знаю, где живет и найду), но описывать долго; за Аларчиным мостом на канале, близ Калинкинской части. Видеть необходимо! Необходимо, убедиться лично (так сказать, вложить персты), что русское искусство, наконец, созревает. Вы не можете себе представить, какое это отрадное убеждение! Ведь было же Вами написано 4 года тому назад о Куинджи на передовом листе: «Отныне это имя знаменито!» по поводу «Ночи на Днепре»[10] И не раскаивайтесь — Вы были правы. Вы тысячу раз правы, гораздо более правы, чем все критики! Поезжайте и посмотрите. Это ничего, что Вы в прошлом году взяли фальшивую ноту об Маковском «Боярском пире»[11]. Для Вас это область несколько мало знакомая, и немудрено, что Вы замечаете скорее всего украшения и их богатство.

Дело вот в чем. Репин поступил по отношению к огромному числу и художников и прочих умных людей даже неделикатно. А именно: умные люди всегда имеют теории, и теории иногда столь все разрешающие, что это удивительно! Странно, конечно, только одно, что плоды теории всегда тощи, но это теоретиков ни на волос не смущает. Например, скажу о себе. Я был очень благополучен, придумав теорию, что историческая картина постольку интересна, нужна и должна останавливать современного художника, поскольку она параллельна, так сказать, современности и поскольку можно предложить зрителю намотать себе что-нибудь на ус. Серьезно говоря, чем не теория? В ней есть и глубина и... ну, словом, только умный человек может дойти до таких выводов, а потому: что такое убийство, совершенное зверем и психопатом, хотя бы и собственного сына? Решительно не понимаю, зачем? Да еще, говорят, он напустил крови! Боже мой, боже мой! Иду смотреть и думаю: еще бы! Конечно, Репин талант, а тут поразить можно... но только нервы. И что же я нашел? Прежде всего меня охватило чувство совершенного удовлетворения за Репина. Вот она — вещь в уровень таланту! Судите сами. Выражено и выпукло выдвинуто на первый план — нечаянность убийства! Это самая феноменальная черта, чрезвычайно трудная и решенная только двумя фигурами. Отец ударил своего сына жезлом в висок, да так, что сын покатился и тут же стал истекать кровью! Минута, и отец в ужасе закричал, бросился к сыну, схватил его, присел на пол, приподнял его к

себе на колени и зажал крепко, крепко одною рукою рану на виске (а кровь так и хлещет между щелей пальцев), другою поперек за талию прижимает к себе и крепко, крепко целует в голову своего бедного (необыкновенно симпатичного) сына, а сам орет (положительно орет) от ужаса в беспомощном положении. Бросаясь, схватываясь и за свою голову, отец выпачкал половину (верхнюю) лица в крови. Подробность шекспировского комизма. Этот зверь-отец, воющий от ужаса, и этот милый и дорогой сын, безропотно угасающий, этот глаз, этот поразительной привлекательности рот, это шумное дыхание, эти беспомощные руки! Ах, боже мой, нельзя ли поскорее, поскорее помочь!! Что за дело, что в картине на полу уже целая лужа крови на том месте, куда упал на пол сын виском, что за дело, что ее еще будет целый таз, — обыкновенная вещь! Человек смертельно раненный, конечно, много ее потеряет, и это вовсе не действует на нервы. И как написано, боже, как написано! В самом деле, вообразите, крови тьма, а вы о ней и не думаете, и она на вас не действует, потому что в картине есть страшное, шумно выраженное отцовское горе, и его громкий крик, а в руках у него сын, сын, которого он убил, а он... вот уже не может повелевать зрачком, тяжело дышит, чувствуя горе отца, его ужас, крик и плач, он, как ребенок, хочет ему улыбнуться: «Ничего, дескать, папа, не бойся!»

Ах, боже мой! Вы решительно должны видеть!!!.. Ну, хорошо! Успокоимся. Довольно. Поговорим спокойно. Что же из этого следует? Ведь искусство (серьезное, о котором можно говорить) должно возвышать, влить силу в человека подняться, высоко держать душевный строй? И, так сказать, идти в ногу религии. Да, конечно, да! Ну, а эта картина возвышает?.. Не знаю. К черту полетели все теории!.. Впрочем, позвольте... кажется, возвышает, не знаю, наверное, как и сказать. Но только кажется, что человек, видевший хотя раз внимательно эту картину, навсегда застрахован от разнузданности зверя, который, говорят, в нем сидит. Но, может быть, и не так, а только... вот он зрелый плод.

Преданный и уважающий И. Крамской.

520. И. Е. РЕПИНУ

25 января [18]85
СПб

Многоуважаемый Илья Ефимыч.

Я кое-что наделал, в чем и должен Вам покаяться.

О Вашей картине я написал Суворину несколько слов при случае и рекомендовал ему посмотреть. Он мне пишет, что так как он не знает Вас, то и просил у меня позволения сослаться на меня в своем письме,

которое он Вам хотел написать, и просить Вас показать ему картину [1]. Если Вы еще такого письма не получали, то, вероятно, получите — и это все я. Не сердитесь, ради бога. Если Вам почему-либо Суворин неприятен, то я приму меры, чтобы он ничего не написал до появления картины в публике. А картину ему покажите.

Уважающий Вас И. Крамской.

521. А. С. СУВОРИНУ

25 Января [18]85 СПб.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич,

Вы злопамятны — это хорошо. Значит, Вы помните, что я говорю, и, стало быть, иногда думаете — правда ли, что я говорю. Это уже лестно. И это чрез год. Тем лучше. Но ведь и я помню, что говорю (по крайней мере, в области, где я имею кое-что прочно сложившееся). И потому знаю, почему считаю портрет Стрепетовой все-таки серьезным художественным этюдом, несмотря на то, что Вы правы тоже, говоря о портрете [1]. Мне бы следовало свою мысль яснее сказать в то время или, лучше, мне надобно научиться точно выражаться вообще. Я хотел сказать, что когда все те, кто видал живую Стрепетову, сойдут со сцены, то зритель будущего оценит трагизм (слово не только громкое в данном случае) в этом этюде, оценит исполнительскую сторону — все детали подчинены общему. Конечно, портретист обязан ничего не вносить своего в концепцию портрета, а должен, как строгий ученый, объективно, спокойно и точно наблюдать и принимать выводы из данных, каковы бы они ни были. Словом, мы оба правы (что Вы правы, это несомненно, я признаю, но что и в моей идее есть доля резона — это мне кажется). Как портрет вещь Ярошенко оставляет много желать, а как мысль художника, написанная по поводу Стрепетовой, — почти без критики.

Если Вы осуществите свое намерение попасть ко мне вечером, я буду Вам очень рад.

Уважающий Вас И. Крамской.

522. Л. Н. ТОЛСТОМУ

С.-Петербург, 29 января 1885 г.

Глубокоуважаемый Лев Николаевич!

Прошло полных десять лет с тех пор, как я Вас видел и говорил с Вами. Времени прошло много не для одного человека, и я думаю, что если бы мы встретились, то, пожалуй, старое впечатление и не узнали бы.

О себе судить трудно (все, кажется, такой же), но, что касается Вас, то, каюсь, если бы мне кто-либо тогда сказал, какого рода идеи Вас будут занимать и мучить, то я ручался бы чем хотите, что именно с Вами этого не случится. Для столь крепкой уверенности я имел основания. Вы были тогда уже человеком с характером сложившимся, с прочным и широким образованием, большим опытом (талант пропускаю, как величину, всем известную и определенную), с умом и миросозерцанием совершенно самостоятельным и оригинальным, до такой степени самостоятельным, что я помню очень хорошо, какое впечатление Вы делали на меня, и помню удовольствие в первый раз от встречи с человеком, у которого все детальные суждения крепко связаны с общими положениями, как радиусы с центром. О чем бы речь ни шла, Ваше суждение поражало своеобразною точкою зрения. Сначала это производило впечатление парадокса, но чем дольше я знакомился, тем все больше и больше открывал центральные пункты, и под конец я перед собою видел в первый раз редкое явление: развитие, культуру и цельный характер, без рефлексов. Так казалось. Один пункт оказался для меня за чертой Вашего круга. В разговоре однажды Вы обнаружили следующий взгляд на Христа, что «его учение и он сам есть не более, как исторический момент общего развития человечества». Очевидно, для Вас личный вопрос был порешен. Много раз мне приходилось слышать подобное суждение и прежде, но никогда оно не казалось мне столь безнадежным, а между тем ведь это совершенно точное определение христианства; точнее сказать нельзя, только жаль мне было одного: что в этом мнении чуялось отчуждение от прошлого, будто все нити порваны — и навсегда. С этим я не был согласен; кроме того, в таком определении подразумевалось (как бы само собой), что мы уже переросли это учение и что наш умственный уровень выше его.

На этом остановилось личное знакомство. Но с тех пор произошло нечто. Давно и много раз я порывался писать Вам и после «Исповеди» [1], и после перевода евангелия [2], и после 2 —3 слов Ваших на суде [3] — словом, много раз, но меня останавливала трудность формулирования моих мыслей, особенно в короткой форме письма. В самом деле, как Вам дать понятие о той буре, которую Вы во мне подымали хотя бы, например, переводом евангелия. Я знал и знаю, что смысл этой книги, несмотря на постоянное чтение, совершенно утрачен, и вдруг есть новый перевод, понятный каждому. Я был поражен и испуган, испуган тем, что теперь сделалось возможным новое распятие проповедника, что современный человек (как и древний) готов будет распять Христа с тем же самым убеждением, как и еврей Иерусалима, кричавший совершенно сознательно: «Кровь его на нас и на детях наших!» Это ужасная книга для человечества, и в то же время единственно спасительная. После этого подвига казалось — дело кончено: сделано все, что от человека можно желать. Но вот является: «Так что ж нам делать?» [4] Являются разъяснение, рассуждение, доказа-

тельства, исследования... чего? Что нам нужно делать? Да это уже указано. Вы сами приводите в эпиграфах ответ Иоанна Крестителя именно на этот вопрос: «У кого есть две одежды, тот отдай другую тому, кто не имеет ни одной». Коротко и ясно, во все времена ничего другого сказать нельзя. Близко время, а может быть, оно уже наступило, когда должен быть «послан человек от бога». Эти люди всегда начинали не с доказательств и рассуждений, а прямо, с авторитетом, как власть имеющие, громко заявляли: «Имеяй уши слышати да слышит». Я не знаю, как и в какой форме возможен необходимый пророк во время телеграфа, печати, железных дорог и всеобщего могущества науки, но он должен остаться верен характеру пророка, иначе дело его проиграно, рассуждения, а тем более доказательства, ослабляют впечатление, а главное — низводят его на степень спорящего. Всякому свое. Если Вы хотите возбудить в человеческом сердце милосердие, не доказывайте, что оно нужно и что без него худо (особенно оно не может быть доказываемо), а просто приказывайте, если Вы учитель. Если же Вы не учитель, а человек, занятый и глубоко волнуемый личными нерешенными нравственными вопросами, подождите, пока отстоится, и после формулируйте в образах. Поэт тот же деятель божий. Мне жаль, что это банально, жаль, что это похоже, как говорят, на смысл письма Тургенева [5] и повторяется с чужого голоса, но у меня свои собственные основания и вот они.

В «Литературном сборнике» помещено несколько глав «Декабристов» [6]. Я не могу Вам дать точное понятие о том впечатлении, которое эта вещь производит. Вы, конечно, это слышали, но Вы в то же время в статье «Так что ж нам делать?» и раньше, в «Исповеди», о своих художественных произведениях отзываетесь очень неуважительно; мало того, Вы как бы раскаиваетесь, что такие соблазнительные и вредные вещи существуют. Вот этого я понять никак не могу. Объясните это. Перед Вами искренний человек свидетельствует, что такие вещи, как «Декабристы», «Война и мир», «Казаки» и т. д. и т. д., делают *меня лично* гораздо более человеком, чем рассуждения. Что больше Христос сделал? — дал образец. Тем, что он был, он доказал возможность конкретного явления, считавшегося до него невозможным. После него я, если я не глуп, отпираться уже не могу, хотя бы у меня натура и была свиная, а если у меня есть человеческого больше свиного, то я утешен, рад и счастлив, что Христос не миф и не создание поэта, а реальный человек. Художник дает образы, живые, действительные, и этим путем обогащает людей. Он не поучает дидактически, а... впрочем, извините меня великодушно, что это все я пишу, и кому же? — Вам! Вам, который сто тысяч раз это уже знает... Но все же, объясните мне, в чем дурное в искусстве? Если Вы усматриваете в своих произведениях отсутствие настойчивого морализующего настроения, которое неизвестно каким путем сообщается читателю, если оно одушевляло автора (как, например, это сильно заметно

у Достоевского), то, боже мой, что может мешать ему теперь войти красной нитью в общую ткань?.. Или искусство есть разделение людей, баловство, аристократизм, или в самом деле собственность есть кража? Как и что Вы понимаете под *собственностью?* Есть ли она или ее нет, т. е. должна и может она быть или не может? Креститель сказал: «Кто имеет — поделись!» Но не сказал: «Не имей!» В ту минуту, в минуту общественного бедствия, люди в страхе спрашивали: что делать? Но развитое христианское чувство пошло дальше, оно не может быть спокойно, пока хоть один нуждается. Но отрицает ли оно собственность? Если собственность будет определена (теперь она не определена), и может ли вообще быть собственность? Не знаю, насколько воздух, вода, земля и моря могут быть чьею-либо личною собственностью, как это есть теперь на практике, но знаю несомненно, что «Декабристы» и «Война и мир» всегда *будут принадлежать Вам лично*. Положим, что Вы сами лично невиновны в том, что бог дал Вам талант, и, следовательно, гордиться Вам и вообще подымать нос не годится, но *мне и всем миллионам* Ваших братьев доподлинно известно, что *Вы были избраны* богом для проявления его велений, и если Вы проявили *свой* талант, работали над ним, с пользою и желанием добра употребили его, то Вы и имеете права, т. е. *мы их признаем*. Все равно, отказываетесь Вы или нет от этой своей, в настоящем смысле, собственности! Если есть собственность, то есть и ценность, а следовательно, остается только правильно установить понятие о собственности. Хорошие социалисты (а таковые есть, надеюсь) заняты теперь этими вопросами. Когда я начинал письмо, казалось: есть очень определенное желание; когда же оно кончается, не знаю, что сказать, а послать все-таки посылаю.

Глубоко уважающий и преданный И. Крамской.

P. S. Вы, пожалуй, скажете, что все такие понятия естественны в этом теперешнем порядке, но в грядущем царствии это не будет иметь места?..

Я верю и смиряюсь вот перед чем: перед *фактом!* Если он есть, да еще на протяжении тысячелетий, куда не хватает воля самого шумного гения, то *он* есть по воле выше моей, следовательно, его отбросить нет основания. Жаль, что столь интересная материя попалась в конце.

523. А. С. СУВОРИНУ

12 февраля [18]85 СПб.

Большое, огромное спасибо, дорогой Алексей Сергеевич, за сегодняшнюю статью о Репине [1]. Вы увидите потом, как много Вы сделали для Передвижной выставки. Когда я Вам об этой картине писал в первый

раз[2], я был за сто верст от вероятности услышать о ней такие отзывы, какие пришлось слышать в первый же день открытия. Например: «Что это такое? Как можно это выставлять? Как позволяют! Ведь это цареубийство!!» Вам дико, Вам, может быть, смешно, и Вы готовы сказать, что подобное усердие не найдет приюта, но как много оказывается в унисон поющих. Ныне время дикое, и особенно оно дико в обществе. (Там наверху что-то есть, и даже как будто цельное. Например: закон об императорских театрах[3]. Говорят, что великие князья прочли его в тот же день и час, что и публика!) Но в обществе — беда. «Бронзовые головы»[4] всюду, а так как их много, гораздо больше, чем думаешь, то... конечно, неудобно, оглушают своим ревом, и ничего не поймешь. А потому спасибо Вам; Вы, так сказать, как будто предугадали разговоры и с особой силой их устраняете. Ну, и потом из статьи Вашей я заметил, что картина и на Вас произвела впечатление, помимо того, что я писал. Если бы Вы мне только поверили, то оно бы сказалось иначе. Ну, словом, я очень рад. (Не знаю, результат ли статьи Вашей или нет, но сейчас нам дали знать, что вел. кн. Влад[имир] Алекс[андрович] будет у нас завтра в 9 час. утра. Никогда он не торопился до такой степени.) Одно, что теперь ввиду возникающей бури недурно поддерживать, это то, что художник в картине своей оправдал отца и убийцу. Вы приблизительно это и говорите, но в случае нужды аргумент этот можно поставить еще более ребром.

Сейчас получил ваше любезное письмо[5]. Как встретились! Еще более убеждаюсь, что Вы интересуетесь искусством и думаете о нашей бедной русской живописи.

Течение мыслей отвлечено Вашим письмом. Я не думал писать отзыва или своих мнений о товарищах, когда они делают свое обыденное дело, текущее, когда они не возмущают сна и покоя. Например: Вы упоминаете о Бронникове[6], вероятно, потому, что он известность, но о нем серьезно давно уже говорить не приходится. Что делать, все мы стареемся! Когда наша теперешняя выставка составилась, вот что я живо и болезненно почувствовал и что мне пришло на память нежданно-негаданно. Это было в 1860 г. (видите, как я кое-что помню). Профессор живописи А. Т. Марков, однажды, рассматривая в классе живописи этюды, взятые в оригиналы за много лет, долго и внимательно смотрел один этюд теперешнего профессора Академии В. П. Верещагина и, уходя, произнес: «Да, ушла школа вперед!» Это я слышал собственными ушами. Я тогда еще не писал красками, но понял все-таки, что у Маркова есть чувство справедливости и что он грустит о том... ну что, словом, его личное дело плохо. Есть ли тут сходство и аналогия, не к тому речь, а речь вот в чем. Школа *действительно ушла вперед*. Единственно несомненный вывод. Но в чем? Во-первых, Репин, как талант из ряду вон, сюда в расчет входить не должен, а как живописец — он один из первых, которыми открывается

новая школа. Во-вторых, если Вы будете еще на выставке, то рекомендую проверить следующие мои мысли.

Посмотрите В. Маковского маленькие-маленькие картинки. Там есть: «Бабы сидят на земле» — много их, потом есть деревеньки с фигурами, «Пашня» (на возах), словом, штук 7[7]. Об этих вещах уже можно сказать (не боясь вызвать смех), что это совершенный Мейссонье. Шутка это? Четыре года тому назад у нас была на выставке одна его картинка; на берегу пруда целая семья ловит рыбу удочками[8], и я у Вас в кабинете сказал, что это уже смахивает на Мейссонье; в кабинете был тогда, не помню фамилию, что-то вроде Соколовского[9], так он так недвусмысленно улыбнулся, что мне оставалось замолчать. После я прочел об этом, мне преподан был урок, не называя меня, но так как нас было только трое, то понятно, как критик думал о моих отзывах. Положим, у Маковского в этих картинах нет, так сказать, содержания, но ведь и у Мейссонье его не бог весть как часто встречаешь, и главная его слава основана не на глубине содержания, а на верности солнца, воздуха, изумительной жизненности исполнения немудрых сюжетов. Этим французы особенно гордятся. Чем больше картина у Маковского, тем дело хуже, но и тут талант так и трепещет. Самая же его великая сила лежит в бытовых картинах. Его «Свидетели», «Политики», «Урок танцев», «Сцена на кладбище»[10] — вот где Маковский наша гордость. Смело можно сказать, что в Европе такого художника нет, да если все сказать, что думается, то и быть не может. Русская живопись так же существенно отличается от европейской, как и литература. Точка зрения наших художников, все равно литераторов или живописцев, на мир — тенденциозная по преимуществу. Он смотрит с добродушной иронией на маленьких людей, выставляет все смешное, т. е. человек-то, с которого художник работает, делает свое дело серьезно, а художник как-то так умеет распорядиться, что зритель ясно чувствует: пустяки. Но никогда талантливый художник русский не смеялся еще над вещами серьезными: рождением, смертью, любовью. Посмотрите сцену «На кладбище» Маковского, и Вы почувствуете глубокое умиление. Простые люди разговляются на могилках в светлый праздник. Дальше (Маковский — в большем количестве, а Прянишников — в меньшем), но оба обладают изумительным искусством тенденциозную картину сделать нетенденциозною. Все наши большие писатели тенденциозны и все художники тоже. Разница в большем и меньшем таланте. Обратите внимание на картину Прянишникова «Церковный староста»[11]: в этой картине если есть что, так это чуть-чуть излишек черной краски, но жизнь, типы, интерес — чудесно. Чтобы перейти к пейзажу, надо сказать о «Черном соборе»[12] непременно: эта картина глубоко национальна и типична. Конечно, Неврева вещь[13] лучше нарисована и практичнее написана, но у Неврева нет и помина на животрепещущую правду. Обратите внимание в «Черном соборе» на лица служащих, и вы невольно начинаете прини-

мать участие в том, что здесь происходит. Картине этой вредят незнание рисунка и решительное непонимание техники дела. Но ведь и то сказать: Милорадович в первый раз дебютирует (он очень молодой человек), а Неврев постарше меня лет на 10. Между этюдами Поленова[14] есть штук 10 превосходных, в специальном смысле, а вообще мы, русские люди, не склонны придавать значения этим вещам; это только Верещагин (знаменитый) сумел заставить взглянуть на этюды с той точки зрения, с какой ему хотелось, а потому мимо.

Пейзажи. Собственно пейзажи и теперь не хуже, чем прежде, но кажутся бледнее только потому, что другие роды стали сильнее. Шишкина «Сосновый лес»[15] (недалеко от портрета Жемчужникова)[16] вещь превосходная, «Туманное утро»[17] тоже очень хорошо (а у Шишкина местности открытые несколько слабее лесных вообще), но так как Шишкин уже 10 лет вперед не двигается, то по нем именно и можно судить, что и насколько переменилось. Брюллова «Утро в Гурзуфе»[18] вещь положительно хорошая. В ней недостает непосредственности только (только! Да ведь это — все!). То же и Мясоедов. Но у него есть между маленькими отличные вещи, например, крайняя к окну на правой стене и «Угол двора», № 117[19]. Волкова «Начало зимы», № 25[20] — вещь отличная во всех отношениях, но дальше я кое-что собираюсь сказать о том, куда *«ушла школа»*, и вещь Волкова возьму еще.

Лучший же пейзаж надобно искать между работами Киселева: вещь небольшая, стоит она в последней зале, не доходя опять-таки Жемчужникова. Солнечная. Какие-то постройки вдали, и деревца, а поближе фигуры, много фигур[21]. Что касается Мещерского[22] «Зимы» (о другой говорить нельзя), то ведь этак, как «Зима», можно уже сделать теперь обои. Но это ничего, что она Вам понравилась, она и нам всем нравится, без иронии, но только все-таки это обои. Ведь нравятся же Вам гравюры с Шопена[23], и я объясню, почему это не может не нравиться, если смотреть на вещи широко. В таких вещах, как «Зима» Мещерского, взяты только одни основные массы, тоны и их пропорции с изумительной математической верностью. Было время, когда этого не знали, и это было великим открытием Калама, и нужно было быть великим талантом, чтобы извлечь из натуры эти законы, которые обыкновенный глаз, смотревший тысячи лет, не замечал. Но теперь нужно быть лишенным вовсе живого непосредственного чутья натуры и таланта, чтобы сидеть перед натурой и не видеть, что законы эти никогда, собственно, и не выступают голыми, как у Калама, а всегда замаскированы, и в глаза не бросаются. Не знаю, понятно ли Вам, что я пытаюсь сказать. Итак, следовательно, для всех, у кого на искусство взгляды школьные, т. е. те, которые у образованного человека лежат в том виде, в каком были получены в гимназии и университете, а таких миллионы — все, для тех вещи Мещерского должны нравиться, а для тех специалистов, которые ломают себе шею, вещи

Мещерского противны. Но между последними есть более спокойные, эти способны оценить иногда высоко Мещерского картины, но ничего не ждут и не интересуются самим автором.

Теперь о горьком личном чувстве — что «школа ушла вперед»! На выставке стоит вещь Бодаревского (кажется, «Сирота»)[24] — большая картина. Посмотрите вот на что (только внимательно), как там написаны деревья, листы, стволы и самая голова и вся фигура. Не смущайтесь, пожалуйста, что там около носа и около губ есть несколько более глубоких впадин, чем нужно: Бодаревский не мудрящий рисовальщик и неумная голова, и потому не ищите у него того, чем художник трогает. Я прошу Вас посмотреть на школу, на то, как он пишет. Посмотрев внимательно на голову у Бодаревского, перейдите к Харламову[25], благо есть тут близко его головки итальяночек. У Бодаревского тело — настоящее тело, в тех условиях, в каких оно находится. Телесной краски нет вовсе, все написано какими-то совершенно новыми, взятыми непосредственно у натуры тонами, не то коричневатыми, не то серовато-розовыми, и на этом налет загара, на теле, на волосах, на руке, скользящий тон неба на платье, на белье, и ниже, — словом, живая действительность. У Харламова же все выдумано, очень мило, очень красиво, — словом, то же, что у Мещерского. Один смотрит на натуру непосредственно, другой взял напрокат все — и палитру и краски. Что лучше — не знаю, пожалуй, дело пока вкуса; говорю: пока, до совершеннолетия, а тогда видно будет. Впрочем, и теперь уже видно. Обратите внимание на портрет Репина Стасовой[26]. Посмотрите, ради бога, какая оригинальность во всем: все лицо сверкает по отклоняющимся плоскостям настоящими живыми тонами, а руки? Отсюда перейдите к портрету моему Л. Г. Г.: «Девушка с корзиною цветов»[27] и Вы ясно увидите, что это только художник притворяется, что будто бы он написал это на берегах Средиземного моря, среди мрамора и роз, а, в сущности, все это сделано в комнате и в Петербурге, и главное, в комнате, да и то неверно в красках, а так, как, наконец, по рутине выходит. Вот что значит писать 20 лет для публики. Это не конец. Посмотрите «Ремонтера»[28] Кузнецова. Каков гусар? Его синее сукно на солнце! Каков барышник, его голова и сам помещик, а там дальше: свинья, забор, ворота. Словом, и земля и небо. Еще шаг, и в русской живописи появится сверкающая краска. Его же «Полевые цветы», не будь там скверных облаков, эта вещь была бы полна солнца, воздуха и света; белое платье в тени, особенно рукава. Да ведь этак только теперь начинают писать. Вот элементы, которые указывают, что колорит начинает пробиваться все сильнее и сильнее.

Ну, а что касается Репина «Ивана Грозного», то этакой живописи современное искусство в Европе дает немного. Как это странно: написал много, а доказал весьма мало, чувствую. Вот, если бы вместе пройти, я доказал бы больше. Да Волкова-то и забыл притянуть снова. Его «Нача-

ло зимы» именно тем и виновато, что начинает отставать. Написано на память и в мастерской. Ну, да это до другого раза.

Преданный Вам И Крамской.

О Вашем портрете я много, много думал и думаю, и о многом и сам жалею [29]. Ну, да коли не умру,— дело поправлю.

524. А. С. СУВОРИНУ

13 февраля [18]85, СПб.

Если годно для Вас, многоуважаемый Алексей Сергеевич, все, что я вчера написал, я очень рад. Боюсь только, чтобы Вы не придали какого-нибудь значения моим чисто техническим воззрениям. Это назначается только для Вас, и то только как мнение специалиста, с которым боже сохрани знакомиться наполовину — это хуже всего. Вы сильны, когда берете общие положения, одинаковые для всех родов искусства, и тем-то статья о Репине [1] и хороша, что она все специальное минует, а между тем я еще не слышал, чтобы кто-либо из художников отозвался о статье неодобрительно. Решительно все в один голос говорят: «Вот это так, это дело». Нам именно не нужны ученые критики, которых мы уже так много слышали. Что же касается Буренина, то его мнения (особенно поправка репинской композиции и совет переставить фигуры) [2] указывают, что он хлебнул когда-то из специального кувшинчика, и, несмотря на скромность и добросовестность, он все-таки считает свои мнения очень верными... для себя. Притом так как он хлебнул очень немного, то я утверждаю, что он знает не то, что нужно. Замечание, что Иван Грозный мал, кажется верным для людей, знающих рисунок чуть-чуть, а также и для людей, вовсе не знающих рисунка. Первые неспособны убедиться, что они ошибаются, вторые же часто исправляют свои ошибки без труда, если станут наблюдать. Какой бы величины человек ни был, он может, при исключительных случаях, съежиться, так что всем он покажется несоразмерно малым, кроме людей, хорошо знающих рисунок и механику человека. Относительно обязанности искусства производить успокоительное действие, я уже высказался еще тогда, когда рекомендовал Вам поехать к Репину [3]. Я бы сказал так, что нужно разбирать теперь не мнение, а человека. Это шиворот-навыворот с общепринятыми правилами, но так как теперь все умны и сведущи одинаково, то надо внимательно осведомиться, *кто* говорит. Если человек оригинально умный, в некотором роде Тяпкин-Ляпкин, его мнения *надо принимать* к сведению.

Впрочем что ж это я? Какие прелести рассказываю! Одно оправдание — Ваша впечатлительность: и так говорят и этак! И так выходит верно и этак есть доля правды! Особенно, когда собственное чувство

склоняется на чью-либо сторону. Но собственное чувство (чье? вот вопрос!) ошибается только там, где недостает знакомства с явлениями редкими; в остальных же случаях ему надо отдать предпочтение.

Великому князю[4] картина Репина понравилась чрезвычайно — он был поражен, что и высказал (уходя с выставки) встретившемуся своему секретарю. Вероятно, нас оставят в покое[5].

Преданный Вам И. Крамской.

Забыл: вещь Боголюбова очень хорошая особенно низ, тени, народ, лодки[6]. Вообще верно. Сурикова «Карнавал»[7], так называемая на месте Цветочная баталия, была бы, может быть, недурной, если бы у человека (автора) были бы внутри ноты беззаботности, веселья, а главное, умение сделать молодое смеющееся лицо молодым и смеющимся. Краски же — колорит сильный, но бездарный. Но уже очень подражает Репину, по крайней мере, кажется.

Прилагаю при сем вырезку из газетки одной — «Петербургской газеты», понедельник, 11 февраля 1885, № 40[8]. Прочтите — может быть, не худо сказать кое-что в отделе «Среди газет». Заподозревания, кивания, утверждения, что ничего нет, а смотришь: даже и по его мнению что-нибудь окажется. Но главное все-таки в том, что он говорит вначале. Называет имена, которые никогда и не были в числе членов, никогда и не выставляли своих картин на Передвижной выставке и всегда относились с недоброжелательством или, по крайней мере, равнодушием. И потом, не худо кивание, что кто-то хранит ревниво этюды Поленова под замками (а он видел), тогда как они только утром в воскресенье, в день открытия, пришли из Москвы. Да и насчет иностранцев не худо — словом, за вкус, не ручаюсь, а горячо будет! И кто это лает? Очевидно, близко знающий кого-либо из мира художников.

Как жаль Аксакова[9], как жаль! Во всяком случае, это единственный авторитетный голос, неумытно высказывавший правду сильным мира сего[10].

525. А. С. СУВОРИНУ

14 февраля, [18]85, СПб.

Ввиду Вашей решимости, многоуважаемый Алексей Сергеевич, написать о выставке, я считаю, что я не все Вам дал, что должен был дать. А именно: о «Татьяне»[1] Клодта. Вовсе не потому говорить о ней необходимо, чтобы она сама по себе была замечательное, из породы творческих, художественное произведение, а по отношению к вопросу о школе. Но прежде о ней самой. Картина простая и милая. Голова не оригинальная и не очень жизненная, но все-таки с настроением, и вся фигура вообще сим-

патичная. Но что всего лучше — это эпоха. Казалось бы, трудно на пространстве по 2, по 3 вершка вокруг фигуры, показать время, однако ж он сумел распорядиться, а главное — знает, каковы именно вещи были тогда. Эти подзоры на окнах, этот диван, канделябры и т. д., — словом, немного, но верно и хорошо, и все переносит ко временам наших бабушек. Но... Но больше так писать нельзя — это очевидно. Именно на нем и на Шишкине это очевидно. Упрекают и того и другого в том, что это раскрашенные олеографии и что они будто бы понизились в живописи [2]; вот это-то последнее и неверно. Отделите картину Шишкина «Сосновый лес» от соседства с настоящею *живописью*, и Вы увидите, как картина вырастет. Ведь как мы все, старые живописцы, пишем или, по крайней мере, писали (потому что теперь даже и мы стареемся). Например, Шишкин: пишет, положим, небо, пишет, пишет — недостало краски домазать угол, он, ничтоже сумняшеся, берет маслица, разбавляет краску, и ее хватает докрасить и т. д. Между тем в небесах у пейзажистов-*живописцев* нет вершка одного тона, даже в белом простом небе. Потому что, как только одна краска идет долго, так и выходит выкрашено, а не написано. И Клодт и Шишкин — оба не стали хуже, а только другие ушли дальше. Но ведь есть же что-нибудь, за что они, особенно Шишкин, знамениты. Еще бы! Конечно, до Шишкина в России были пейзажи выдуманные, такие, каких нигде и никогда не существовало (исключая Щедрина и Лебедева [3], при Алекс[андре] I); этого мало: Шишкин остается единственным и до сих пор, как знаток и рисовальщик дерева вообще, и хвойного леса в особенности. Когда Шишкина не будет, тогда только поймут, что преемник ему не скоро сыщется. Одну минуту, лет 8—10 тому назад, Шишкин стал как будто искать краску, да, вероятно, привычка думать линиями и формой не легко оставляет мозг.

Вот живопись — фон в картине Репина. Вот он — оркестр настоящий. Эта стена действительно полна сумрака и какого-то натурального трагизма, который в природе встречается гораздо чаще, чем живописцы его замечают.

Ваш И. Крамской.

P. S. Если бы Вы знали — сколько Вам благодарных за статью о выставке! [4]

526. А. С. СУВОРИНУ

16 февраля [18]85 г.

Подписываюсь с удовольствием, дорогой Алексей Сергеевич, обеими руками под Вашей статьей [1]. Это хорошо и верно.

Поправки же, которые я могу предложить, заключаются только вот в чем. У Вас сказано: «Первоначальные итальянские художники писали

несколькими красками. Шли поколения, и явился яркий блестящий колорит венецианцев». Слово «несколькими» употреблять нельзя, потому что колоритность не зависит от большего или меньшего количества красок; можно иметь на палитре все краски, какие есть, и писать однотонно; и обратно, немногими красками можно получить множество разнообразных нюансов, все равно как в математике, в перестановке цифр. Чтобы было бесспорно, надо сказать просто: «однотонно», и «шли поколения, прежде чем» и т. д.

Перед именем Куинджи, мне кажется, надобно осторожно и точно сказать: что у нас в России, в отделе пейзажа, до Куинджи никто не был так чувствителен к весьма тонкой разнице близких между собою тонов и, кроме того, никто не различал в такой мере, как он, какие цвета дополняют и усиливают друг друга.

«Благодаря этой способности, зеркальность воды у него доходила до обмана и лунный свет до очарования. Он это нашел» и т. д., как у Вас [2].

Вот и все. Превосходно, верно, хорошо. Уверяю Вас, что так еще никто у нас не говорил о живописи. Это Вы увидите и услышите.

А я не знал, что жена моя Вам писала! [3]

Ваш И Крамской.

527. И. И. ВОРОНЦОВУ-ДАШКОВУ

16 [17] февраля 1885 г.

Вчера, в субботу 16 февраля, после благосклонного высочайшего приема его превосходительства Нечаева-Мальцева в Аничковском дворце его превосходительство В. В. Зиновьев выразил свое мнение о картине Репина и тем поднял вопрос о значении картины. Его императорское величество выразил свою высочайшую волю в форме желания, чтобы картина эта не была показываема провинциальной публике.

Желание его величества в данном случае равно для нас повелению и, разумеется, будет исполнено.

Прошу Ваше превосходительство меня великодушно простить, что я позволю себе утруждать Вас прочтением нижеследующего личного моего мнения после столь категорически выраженного мнения его величества. Но, во-первых, его величество в ту минуту еще не изволил видеть картины, и потом, так как я действительно высокого мнения об этой картине, то во мне есть естественное желание представить этому оправдание.

Буду говорить коротко и резко.

Царь убил своего сына. Факт исторический. Можно ли показывать такую картину народу? И да и нет. *Да*, когда в картине все сказано, что

психически за поступком следует. *Нет*, когда картина односторонняя. Картина Репина не односторонняя. Подробности события может прочесть всякий грамотный в русской истории. Но это вовсе не то, что картина. Картину убийства, даже будь она изображена верно исторически, *нельзя* показывать, если в ней нет чего-то, чего в истории могло и не быть, а именно: *вывода, цели*.

Говорят: «ужасно»! Убийство всегда ужасно. Но некоторая часть преступлений совершается и потому еще, что убийцы в спокойном и нормальном течении своей жизни имели мало случаев получить ясное представление о факте. Я чувствую, что это объяснение может показаться шатким, лекарство несколько фантастическим. Но, Ваше сиятельство, я слишком глубоко люблю искусство, слишком дорожу его высоким воспитательным значением, чтобы легкомысленно относиться с одобрением к картинам направо и налево; кроме того, я слишком различен по своим художественным инстинктам от Репина, и, несмотря на то, я утверждаю, что его картина в конце концов имеет честное воспитательное значение.

В чем *очевидная тенденция* картины? Ужас последнего градуса *отца*, и параллельно *кроткое любовное* чувство сына. Иначе картину никто не прочел, иначе и прочесть ее нельзя. Что же тут дурного?.. Говорят, погрешность эстетики. Извините, но это последнее менее уважительно, нежели то решение, которое дает Репин своей картиной: не знаешь, кого больше жаль в картине. По решению Репина, этот Иван Грозный, это ужасное психологическое существо, становится мне близким, дорогим. Я все понял, все простил. Для меня очевидно, что после этой картины число преступлений должно уменьшиться, а не увеличиться, потому что, кто раз видел в такой высокой шекспировской правде кровавое событие, тот застрахован от пробуждения в человеке зверя...

Еще раз простите меня Ваше сиятельство и не считайте письмо это за попытку изменить обязательное отношение к повелению.

С глубокой почтительностью и совершенною преданностью имею честь быть Вашим покорнейшим слугою.

И Крамской.

528. А. С. СУВОРИНУ

18 февраля [18]85 г.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич,

Неверное или не совсем точное сравнение, разумеется, нехорошо и дает много поводов к возражениям; но неточное сравнение — преступление вовсе не важное сравнительно с предвзятым и заведомо намеренным

нежеланием отнестись к вопросу беспристрастно. Достаточно одного имени Григоровича [1], чтобы понять, что ему именно статьи Ваши не понравились и почему.

Но это неважно и весьма мало интересно. Важно уметь возразить и ответить по существу. Я изложу здесь, что художники разумеют под известными терминами (да и то не все: и у них бывают бесконечные споры), для того, чтобы Вам было удобнее переводить на литературный язык. Повторяю чрезвычайно удачную параллель.

Колорит *в тесном смысле* — это то, что Вы говорите о крыше, покрытой снегом [2].

Колорит в более *обширном смысле* — общая гармония целого полотна, гармония не выдуманная, а отвечающая законам сочетания дополнительных цветов. Но колоритом называют иногда также и способность подбирать цвета, как букет (Маковский Константин), — это низкая степень чувства колорита. Чаще всего слово колорит Д. В. Григорович употребляет в этом последнем смысле. Он полагает, что Маковский прирожденный колорист; по общепринятому же мнению художников, Маковский — красочен.

Художник-колорист в настоящем смысле слова будет тот человек, который находит на палитре именно тот тон и цвет, какой в действительности есть или какой он большему числу людей кажется. Объективный колорит так же редко встречается, как и беспристрастие. Под тоном в живописи разумеют или цветность или силу (т. е. пропорциональное отношение света к полутонам и теням); чаще же всего под тональностью подразумевают и то и другое вместе.

Рисунок в тесном смысле — черта, линия, внешний абрис; в настоящем же смысле это есть не только граница, но и та *мера* скульптурной лепки форм, которая отвечает действительности. Слишком углубленные впадины или излишне выдвинутые возвышенности суть погрешности против рисунка. Совершеннейший рисунок будет тот, в котором плоскости и уклонения форм верно поставлены друг к другу, и величайший рисовальщик будет тот, кто особенность всякой формы передает столь полно, что знакомый предмет узнается весь по одной части. Рисунок чаще достигает объективности, нежели краска.

И, наконец, сочинение, *композиция*.

Слово *композиция* — слово бессмысленное в настоящее время. Композиции именно нельзя и не должно учить, и даже нельзя научиться до тех пор, пока художник не научится наблюдать и сам замечать интересное и важное. С этого момента только начинается для него возможность выражения, подмеченного по существу; и когда он поймет, где узел идеи, тогда ему остается формулировать, и композиция является сама собою, фатально и неизбежно, именно такою, а не другою, — словом, в этой последней части произвол менее всего терпим в настоящее время.

Теперь — есть ли правда в Вашем сравнении колорита в живописи со слогом в литературе. Бесспорно есть, и огромная. Но как всякое сравнение, оно кое-где и не совпадает. Оговорив кое-что, смело можно продолжать в начатом тоне. Я желал бы знать, синонимы ли в литературе слова: слог и стиль? Они часто употребляются как однозначащие, и Вы сами в письме (настоящем) их употребили в этом же смысле, а между тем, мне кажется, они не совсем однозначащие. Стиль (перо) есть манера выражаться; слог же, включая в себя манеру, обнимает и общий характер понятий автора о внешнем мире. Это, стало быть, и будет то самое, чем полотно останавливает на себе глаз зрителя прежде всего, прежде, чем человек успеет, так сказать, опомниться. То, что я сказал, разъясняет ли Вам что-нибудь в занимающем нас вопросе? Вы видите, что я не следую Вагнеру и не беру подобий из области литературы параллельно с живописью: это Вы лучше моего сделаете, когда отдадите себе ясный отчет, что именно известное слово выражает.

То же, что Ваши статьи имеют вредное влияние и на самих художников, есть не более, как припев к главной песне о вредном влиянии статей на учеников Академии. Это я уже слышал. Там так больно почувствовали удар (о лекциях профессоров перед картинами на Передвижной выставке) [3], что идет буря. По крайней мере, волнуются.

Все, кроме Григоровича, Вам говорят, что колорит нельзя уподоблять слогу?! Хорошо, поправьте для них, присоедините рисунок, по которому, как по канве узоры, наложены тоны и краски. Рисунка никто, так сказать, не видит (это скрытый фактор), а внешность картины — все. Слово «техника» тут ничего не поможет, потому что это есть только манипуляция. Слово же «колорит» помогает. Особенно если колорит взят в смысле общей гармонии и эффекта, действующих на глаз. Мы теперь исправляемся, пока в местном колорите, но это ступень к общему. Поправка полезна для успокоения огромного числа чистосердечных и совестливых тупиц, но она, конечно, излишняя для лицемеров, как знаете.

Уважающий Вас И. Крамской.

529. А. С. СУВОРИНУ

18 февраля [18]85 г. СПб.

Сейчас, после отправления к Вам письма, имел разговор с Брюлловым, Мясоедовым, Куинджи, Лемохом и многими другими. Шла речь о том, хорошо ли Вы сделали, проведя параллель и сравнивая слог с колоритом, и вообще, удачная ли это параллель или нет? Решительно все находили это сравнение удачным. Не согласные с этим литераторы обвиняют в этом,

конечно, односторонность художников, как, в свою очередь, и художники могут отнести раздражение литераторов на счет их односторонности. Но сущность разговора нашего заключалась в следующем. Говорить с точки зрения художественного критика как такового и употребить это сравнение будет лишне, потому что всякая область искусства, кроме главных общих положений и законов творчества, одинаковых для всех родов, в своих деталях будет по существу различна. И потому, говоря о живописи, нельзя брать термины из другой области, потому что каждая область богата своими.

Но с точки зрения литератора на живопись, точки зрения для нас чрезвычайно интересной и поучительной, уподобление, сделанное Вами, не только удачно, но и помогает более верному пониманию обеих сторон. Затем было высказано тут же опасение, что как бы Вы не ослабили дальше значительность содержания своих статей повторениями и поправками (это говорил Куинджи, который находил что «после первой статьи о Репине возвращаться к нему не следовало, так как вторая написана, очевидно, уже после разговора с кем-то, который «оказался с вами не согласным» [1]. Прозорливая шельма!).

Разделяя до известной степени его мнение, я и поторопился послать сие, авось, и это пригодится. Возражения, оправдания и разъяснения можно сделать и после всего, если число печатных возражателей будет того стоить [2], а убеждать разъяснениями печатными тех, кто говорит только с Вами, опасно. Возражатели и несогласные всегда имеют возможность исчезнуть, как дым, и Вы их не достанете.

Ваш И Крамской.

530. А. С. СУВОРИНУ

19 февраля [18]85 СПб.

То, что Вы сегодня написали об исторических картинах [1], уважаемый Алексей Сергеевич, решительно прекрасно и нам, художникам, необходимо. Я положительно оказываюсь прав, желая, чтоб писали не присяжные критики, если их нет. Это чудесно! Вот он разбор идей, без вторжения в область узкой специальности. Об этом уже было довольно насказано: разные там прозрачности воздуха, легкость кисти и т. д. и т. д.— словом, чепуху и мы умеем городить, а вот вывернуть наизнанку человеческую напыщенность, показать до очевидности глупость сочинения, развязать уму руки и потребовать от него, чтобы он не морочил людей,— вот это хорошо. Спасибо Вам. Что за прелесть разбор картины Неврева, Литовченко, Милорадовича и Янова [2]. Милорадович молод, и не без таланта (хотя его талант и без тонкости), ему это послужит впрок. Янова одна могила ис-

правит, хотя и он молод — но виноват тем, что глуп, а остальное очень поучительно для всех художников, и то, что о нем сказано, очень намотают себе на ус все художники. И как, в сущности, оказывается легко (для человека, смекающего, что такое творчество и что такое идеи) разобрать критически драму, картину, игру актера... Положительно я прав, и потому ликую! Только не спускайте тон, не виляйте перед знакомым именем: уверяю Вас, хорошо будет и поучительно.

Уважающий Вас И. Крамской.

P. S. Видел и я Мейнингенскую труппу[3]; и видел «Цезаря» в последний раз и рад, что удалось достать билет. Вот доказательство того, что пьеса должна быть сама по себе поразительна и иметь общий смысл, а не отдельные роли, а также указание на возможность обходиться без солистов, которые так привыкли к более яркому освещению своей особы, что часто извращается смысл пьесы благодаря им. Что это за восторг сцена форума — эти речи, особенно Марка Антония! Как поразительно действует нарастание народного волнения; и как очевидно становится из пьесы, что дело Юлия Цезаря было дело прогрессивное, а этих республиканцев — негодное, хотя они и употребляли с большим чувством и искренне слова: *«отечество, Рим, народ...»* Нет, дело Цезаря было делом действительно народа, и на его стороне история. А ведь как скверно играют актеры в сущности, даже Барнай![4] А в результате — художественное наслаждение самого высокого порядка! Точно у господа бога в истории... Хорошо сыграет отдельное лицо или дурно, это не меняет общего впечатления истории. Чудесно! Хотелось бы еще, да выходить по вечерам опасно. Кашель усиливается. Интересно, будет ли это событие иметь влияние на ход постановки пьес на наших сценах? А как Вы думаете, можно ли, даже при желании, без особо талантливого режиссера, достигнуть таких результатов?

Какая гадость напечатана, кажется вчера в «Минуте»[5]. Говорят, что Репин украл сюжет у какого-то... Вы думаете художника? Нет, у студента! И этот студент теперь об этом заявляет. Черт знает что такое!

531. А. С. СУВОРИНУ

20 февраля [18]85 СПб.

Какие Вы интересные вещи говорите, Алексей Сергеевич, и какие жгучие вопросы для художника поднимаете[1], если бы Вы знали! Ведь почему я писал Вам спасибо и почему я сказал: не спускайте тона? Я сказал это потому, что обрадовался, встретив в первый раз речь, обращен-

ную к художнику, как к взрослому: «Что это ты, милый человек, делаешь кислятину вместо Никона? Эдак не годится. Пачкать не полагается. Или, коли ты глуп, сиди смирно и не смущай людей». Ведь Вы же удостоили Неврева, отдав ему похвалу, что он взял или умел взять, сюжет: и будет с него. Но что до сих пор сходило за историческую живопись! Это ужас! Жаль, что Вы не знаете истории русской живописи, не то бы Вы еще сказали. Давно пора с русскими художниками повести речь о том, что искусство не баловство. Замечаете, что я сам же напрашиваюсь на критику, тогда как в прошлом году, после статьи Булгакова [2], жаловался на высокомерный тон. Но там было кроме высокомерия еще и вранье. Например, общий обзор сводился к тому, что картины задворков с курами и петухами преобладают?! (Тогда как, вот Вам Христос, ни одного петуха и ни одной курицы даже и на выставке не было!)

Это Вы верно заметили, что у Репина есть что-то родственное с Рембрандтом. Приятно было также узнать, что Вы были в Эрмитаже. Вы удивляетесь, куда девалась эта удивительная живопись [3]. Я вот тоже всю жизнь стою дураком перед этой живописью и тоже вопрошаю! Это очень жгучее и больное чувство. Ужасно обидно, что далеко, далеко еще до зрелости. Мало того, что далеко, а хуже — дорожка туда совсем потеряна. Конечно, и наша зрелость наступит в свое время. Ну, вот я и порадовался в этом году. Ведь я же писал Вам о Репине (в первый раз), что русское искусство в нем, и то в этой картине, созревает. Это не более того, как первый зрелый плод.

К старой живописи воротиться решительно невозможно. Почему невозможно? Должно быть, потому же, почему молодость бывает только однажды, почему невинность, потерянная раз, не восстанавливается. Но ведь господь бог устроил так, что кроме благоухающей поэзии есть и остается всю жизнь мысль, чувство, благородные порывы и негодование к злу. Ну, что же, удовольствуемся этим. Лишь бы не терял художник чутья.

Что касается намеченных Вами сюжетов из истории борьбы двух начал и деспотий, то это очень верно и хорошо, только это еще далеко. Скажите, много людей в образованном русском обществе, которые бы имели ясное представление о смысле совершавшихся событий в допетровской Руси? Если много, на каждом шагу — то близко время исторических картин, в том смысле, как Вы пишете; а если их немного, то... «подождать надо»! Придется довольствоваться спорадическими явлениями. Преемственности, традиции и начала еще нет. Только в одной области живописи было некоторое ее подобие (говорю: было, увидите почему). Федотов [4], Перов, Маковский Владимир и... больше нет, да, кажется, и не будет. Почему? Да потому, что Академия имеет гораздо большее влияние на русское искусство, чем думают. Федотов явился отражением литературы Гоголя, был явлением наивным, неожиданным и единичным. В то время ни-

кто из официального мира не давал значения этому явлению; когда же Федотов стал слишком живо интересовать, настолько живо, что стал угрожать величию чистоты стиля, от него была отнята поддержка, на него восстали, и он был раздавлен. Перов проскользнул по недоразумению, имел правительственную поддержку [5] тоже по ошибке, и только Маковский удержался еще и держится до сих пор благодаря тому, что два предшественника укатали дорогу до известной степени. Да и потому еще, что он миновал вовсе Академию. Но уж теперь шабаш — из школ не может выйти ни один наблюдатель жизни, его охолостят еще при посвящении. Так что к тому времени, когда человек обыкновенно созревает, этак к 30 годам, у него и признаков живого отношения к действительности не останется. Ну, да это старая песня! А поновее вот в чем заключается: в том, что направление Федотова, Перова и Маковского в значительной мере *не живописное*, а литературное. Художники же (говоря вообще) развиваются умственно и развиваются в *художественности*. Этого, положим, еще на деле не видно, но надо знать среду, чтобы согласиться с этим. Теперь каждый молодой и талантливый художник, во-первых, старается поскорее отделаться от Академии и начинает уже ломать себе голову, который из сюжетов может быть исчерпан живописью и который нет. Раз толчок дан, очевидно поворот близок. Вы, быть может, заметили на выставке у нас картину *Костанди: «В люди»* [6] — деревенская девка едет в вагоне 3-го класса и смотрит в раскрытое окно. Об этой картинке можно говорить по многим причинам: во-первых, написана она удивительно колоритно (в смысле верности красок), и потом — мотив довольно тонкий. В нем есть национальная черта: литературно-художественность, но в такой безобидной для обеих сторон пропорции, что можно было бы эту вещь назвать картиной, будь там потверже рисунок головы, а главное, если бы тип был бы из тех, которым можно навязывать задумчивость о будущем, а то она уж очень Афимья или Акулина.

Нет спора, в жизни и с таким носом можно глубоко чувствовать и задумываться, но для картины — подозрительно. А написано прекрасно. Свет в окнах — до обмана, серые тоны вагона легки, синяя рубашка — прекрасно!

Если Вы познакомились с Репиным, попробуйте его подвинчивать в пользу Никона, Филиппа, Грозного [7] и т. д. Насколько я его знаю, у него (кажется) нет определенных воззрений. А впрочем, кто скажет будущее? У меня лично много раз вертелся в голове тенденциозный сюжет (по-моему). Это, когда Филипп в соборе говорит Ивану с опричниками: «Пошел вон, не дам тебе креста целовать! Ты весь в крови!». Это Грозному-то! И нашел же случай, когда возвысить голос, при народе... Ну, конечно, ему потом досталось, но это был положительно гражданский подвиг. Ге хотел писать картину «Алексей Михайлович извиняется за Грозного перед мощами Филиппа и клянется за себя, что будет послушен». И когда он, бу-

дучи в Москве, был в ризнице Успенского собора и разговаривал с монахами о сюжете, то они его облобызали!!.. Можно подумать, что они Никона помнят! Но все такие попытки только экскурсии в область курьезов, а не возвращение домой.

Про себя могу сказать, что я мало или вовсе не занимался этими сюжетами, но понимать очень хорошо понимаю их интерес и значение.

Преданный Вам И Крамской.

532. А. С. СУВОРИНУ

21 февраля [18]85 г. СПб.

Чем дальше читаю, уважаемый Алексей Сергеевич, тем лучше. О Клодте и его Татьяне — неожиданно хорошо [1]. И какой же я дурак, что поверил на одну минуту, что Вы будто бы в затруднении после разговора с Д. В. Григоровичем! Но в письме Вашем стояло одно слово: «Помогите» [2]. Ничего не нужно помогать, вот именно это-то и нужно художникам, что Вы пишете. Еще ни разу с художниками не говорили таким тоном и с такой точки зрения. Вы признали за художником права на творчество в такой же мере, как и за писателем, и отсюда неисчислимые последствия. Художественные же критики критиковали самый холст, да еще высокомерно. Вы разбираете идеи художника, его голову — вот что важно и, повторяю, нужно.

Ваш И Крамской.

533. А. С. СУВОРИНУ

26 февраля 1885 г. СПб.

Если обо мне Вы отозвались, уважаемый Алексей Сергеевич, как и о прочих, без пристрастия, то мне остается только радоваться за общий результат [1]. Статьи Ваши действуют, как хороший освежающий душ, как на тех, кому, что говорится, досталось, так и на тех, кого погладили по головке. Не распространяясь о последней статье, как меня касающейся, я все-таки считаю нужным оговорить то, что у Вас или не вылилось, как следует, или, быть может, в этой области Вы не все разобрали. Я говорю о тенденциозности в искусстве. Может быть, тут надо взять другое слово, но вот где пункты наших разногласий. Я говорю, что русское искусство

тенденциозно; при этом я разумею следующее отношение художника к действительности. Художник, как гражданин и человек, кроме того, что он художник (принадлежа известному времени), непременно что-нибудь *любит* и что-нибудь *ненавидит*. Предполагается, что он любит то, что достойно, и ненавидит то, что того заслуживает. Любовь и ненависть не суть логические выводы, а чувства. Ему остается только быть искренним, чтобы быть тенденциозным. Затем русский художник всякий раз, когда ему приходится формулировать свою любовь или ненависть, не лжет на форму: он до сих пор всегда умел быть объективным в этой области. Если же форма иногда не удовлетворяет, то вовсе не из тенденциозности, а потому просто, что художник не сладил, и только. Мне не совсем нравится, что Вы взяли слово «отдохновение», говоря о роли искусства среди каторжной современной жизни. Искусство имеет самостоятельную роль, и какова бы ни была современная жизнь, каторжная или нет, задачи искусства могут и не совпадать с успокоением [2]. Несомненно, впрочем, что творческое искусство (какова бы его самостоятельная роль ни была и что бы я ему ни навязывал) должно обладать силой гармонично настраивать человека. Если этого качества в искусстве нет, оно несомненно дурно исполняет свою задачу.

Чтобы осветить окончательно мое главное положение в философии искусства, я должен сказать, что искусство греков было тенденциозно, по-моему. И когда оно было тенденциозно, оно шло в гору; когда же оно перестало руководиться высокими мотивами религии, оно, сохраняя высокую форму еще некоторое время, быстро выродилось в забаву, роскошное украшение, а затем не замедлило сделаться манерным и умереть. Точь-в-точь повторилось и во времена Возрождения в Италии и позднее в Нидерландах. Но это весьма длинная материя. Я только этим поясняю, что я разумею под тенденциозностью.

О портретах же тенденциозных я, признаюсь, вовсе не слышал, и Вы правы (спасибо Вам), говоря, что то, что кажется тенденциозным, есть только неудачное. Два слова вот о чем. Я все настаиваю на необходимости тенденции в искусстве, как я ее понимаю. Но вот мое горе — и я должен сказать, горе всего современного искусства: *во имя чего* искусство должно делать (т. е. обязано) подвиги? Что за идеал, к которому необходимо стремиться? Есть ли у современного человека этот идеал, который бы для него был столь же свят, как бог для Давида? И не потому ли хочется что-нибудь найти ласковое в искусстве, что родной матери нет, нет того бога, около которого могла бы собраться семья? Нет той песни, при звуках которой забились бы восторгом все сердца слушателей. О, да, трудно теперь художнику! Клянусь, не легче и ему против тех, у кого ежедневная каторжная работа нервов, мозга и мускулов.

Преданный и уважающий Вас И Крамской.

534. А. С. СУВОРИНУ

27 февраля [18]85 г. СПб.

Я не писал, уважаемый Алексей Сергеевич, о статьях Ваших, касающихся портретов [1], потому, что после первой — о тенденциозности — нечего было сказать, а, так сказать, «подождать было надо»; после же вчерашнего немедленно написал, и Вы, вероятно, получили уже мое довольно подробное сказание [2].

После сегодняшнего Вашего письма, где Вы упоминаете о женском портрете [3], маленьком, я, если бы меня спрашивали, указал бы на портрет, о котором никто не заикается. Это портрет молодого Кларка [4]. Из этого можно судить, насколько отдает отчет сам себе художник. И в то же время ошибается, быть может. По-моему, это самая простая и правдивая голова. Конечно, портрет Толстого разителен и если бы Вы его видели хотя раз, то Вам бы было даже смешно; притом он взят энергично, и написан скоро, с огнем так сказать,— если вникнуть в технику; это, конечно, и подкупает. Но портрет молодого человека до того труден, физиономия такая тонкая, что с наскоку ничего не сделаешь. И потому мне самому этот портрет дороже всяких остальных. Конечно, женская голова тоже трудная вещь, но, если взять результат, окажется, что именно на этой голове критик должен был бы остановиться.

Но все это неважно, в сущности. Человек умрет, дела останутся, после разберут. Много, очень много в успехе художественном играет роль материал, из которого художник что-либо делает. И благо тому художнику, который свой материал свободно избирает! В статье о портрете то хорошо, что Вы поставили это дело в ряд самых трудных в искусстве. Говоря о Татьяне, Вы очень тонко заметили, что Клодту стоило взять какую-нибудь сцену, чтобы вышла вещь более интересная, а что написать портрет гораздо труднее, чем полагают [5]. Это очень верно. И я не думаю, чтобы я, как глупый кулик, свое болото хвалил бы потому, что оно свое.

Выставка закроется 17 марта. Буду надеяться, что Вы не очень серьезно захворали.

И кто это Вам сообщает такие нелепости о ценах на картины художников? Мещерский продал свой пейзаж за 1500 рублей, а Волков «Первозимье», за цену несколько высшую. Сначала он хотел 2000 р., но так как долго и упорно торговались, то он и уступил, сколько — не знаю, но уступил.

Мещерский, положим, очень много пишет картин и продает; его любит публика, ну, а Волков только раз в год и продает. Если продаст на 5 тысяч, то и слава богу! Живи до следующей выставки. Вообще, я вижу, досужих людей очень много на свете!

А что, не надоело еще Вам писать о выставке? Мне кажется, что Вы и сами не ожидали, что так разрастется.

Уважающий и преданный И Крамской.

535. А. С. СУВОРИНУ

27 февраля [18]85, СПб.

Алексей Сергеевич,

Вы как бы с недоверием ставите вопрос: правда ли, что художники интересуются тем, что Вы пишете? Ну, знаете, я не думал, что Вы до такой степени далеки вообще от этого мира. Да и теперь пока не думаю, несмотря на некоторые наивности, например, боязнь «*всей* мысли» [1]. Это очень характерно. Да когда же *вся* мысль не нужна? (Удивительно, до чего верно было написано у Вас в фельетоне «О бронзовых головах» [2]). Вы уже во второй раз говорите о том, что и я (как и Вы), самоучка во многом. Это скромно. Я думаю, что я самоучка во всем, кроме грамотности, и говорите, что я пойму Вас и то затруднение, в котором Вы очутились, заговорив храбро о живописи; что в незнакомой области приходится ходить ощупью и бояться всей мысли. И потом эти споры, очевидно, напирающие на Вас со всех сторон, это-то и есть напор (смело говорю) «бронзовых голов». Куда от них деваться? Неполное знание нехорошо, и даже, говорят, опасно. Может быть, даже наверно. Но отсутствие непосредственного чувства во сто раз хуже; мало того, это конец — это бронзовая голова! Она все знает, она знакома со всеми теориями и течениями в какой-либо специальности... Например, Чуйко? [3]. Вы, конечно, его знаете, но знаете ли его сущность? Он занимался специально живописью, слушал в Париже Тэна [4], он знает все — и что значит композиция, и кто в ней какие усовершенствования сделал, и кто, когда, и где именно был настоящим выразителем задач живописи, ну, словом, — мне в его присутствии страшно, потому что я (ей-богу) многого не знаю: например, какие художники принадлежат школе болонской и какие флорентинской, но все же он — бронзовая голова, и больше ничего.

Как я рад, что Вы пришли к неизбежному выводу, после оглушающего Вас спора, и выводу, как Вы говорите, *твердому*: «Все ходят в потемках, и все выезжают на эстетике, которая к тому же всем *мало известна*». Это чудесно. Именно прибежище — эстетика! Тут можно наговорить с три короба, и положительно нет никакой возможности никому выловить ничего существенного, прочного, а главное, столь очевидного, как дважды два четыре. Да и наврать на Гегеля [5], Лессинга [6], Винкельмана [7] безнаказанно можно.

Вот Вам эстетика. Она бывает всякая: немецкая, русская, французская и т. д. Не угодно ли убедиться?

Кнаус[8]. Немецкий великий человек. Он написал «Художника на этюде». Не помню, какое животное, во время работы художника подошло со стороны холста (так что его не было видно) и опрокинуло мольберт, холст, краски и пр. ...Обоюдное изумление — и художника и животного. Он написал: «Игру в карты рабочих в таверне». Он написал «Крестины», «Похороны», «Еврейчика с карбованцем» и т. д. — все вещи эстетические. Русский Перов написал «Учителя рисования»[9]. Французский Тульмуш[10] — «В библиотеке четыре барышни рассматривают книжки с картинками». Мейссонье — весь приличен донельзя.

Гоголь, Достоевский (даже Тургенев) брали и смели брать вещи, о которых в гостиных говорить неприлично.

Немецкий, английский и французский художники предпочитают обходить эти вопросы. Что правильно и что нет? В каких случаях эстетика страдает? Кто это разрешит? Жаль, что я о таком вопросе взялся упоминать в коротенькой записочке. А уж эта мне эстетика! Она и мне в последнее время дала себя знать тоже! Только разговоры об эстетике у меня все были не с художниками, а с... генералами! Можете себе представить, как это было плодотворно?

Я, впрочем, предлагаю всякому подать голос за уничтожение картины. Храбрых до конца при этом останется собственно немного.

Только не скучайте до конца, а потом, позвольте мне подвести итоги — что Вы сказали нового и что художники слышали в первый раз.

Ваш И Крамской.

536. П. М. КОВАЛЕВСКОМУ[1]

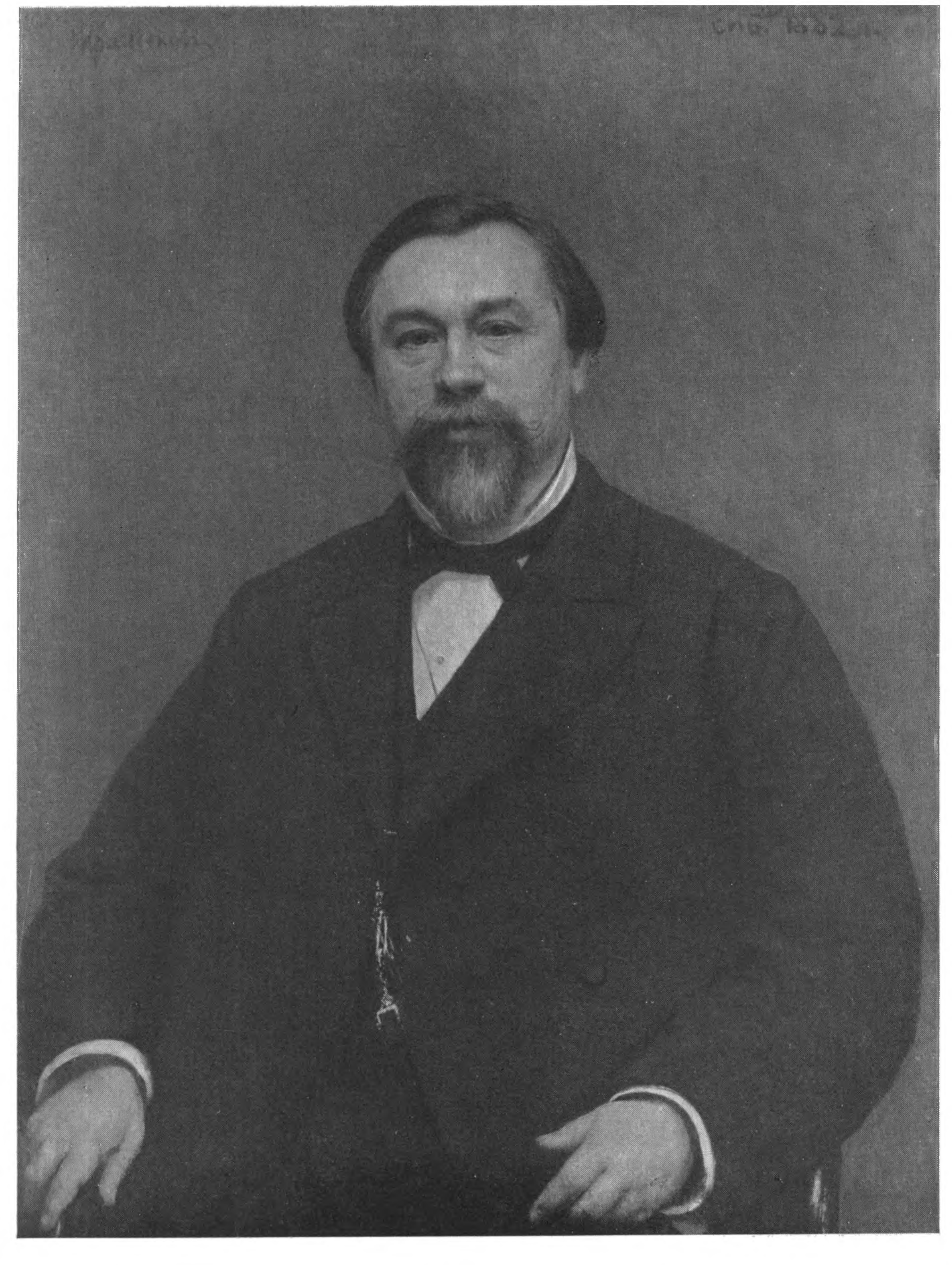
27 февраля 1885 г.

Многоуважаемый Павел Михайлович!

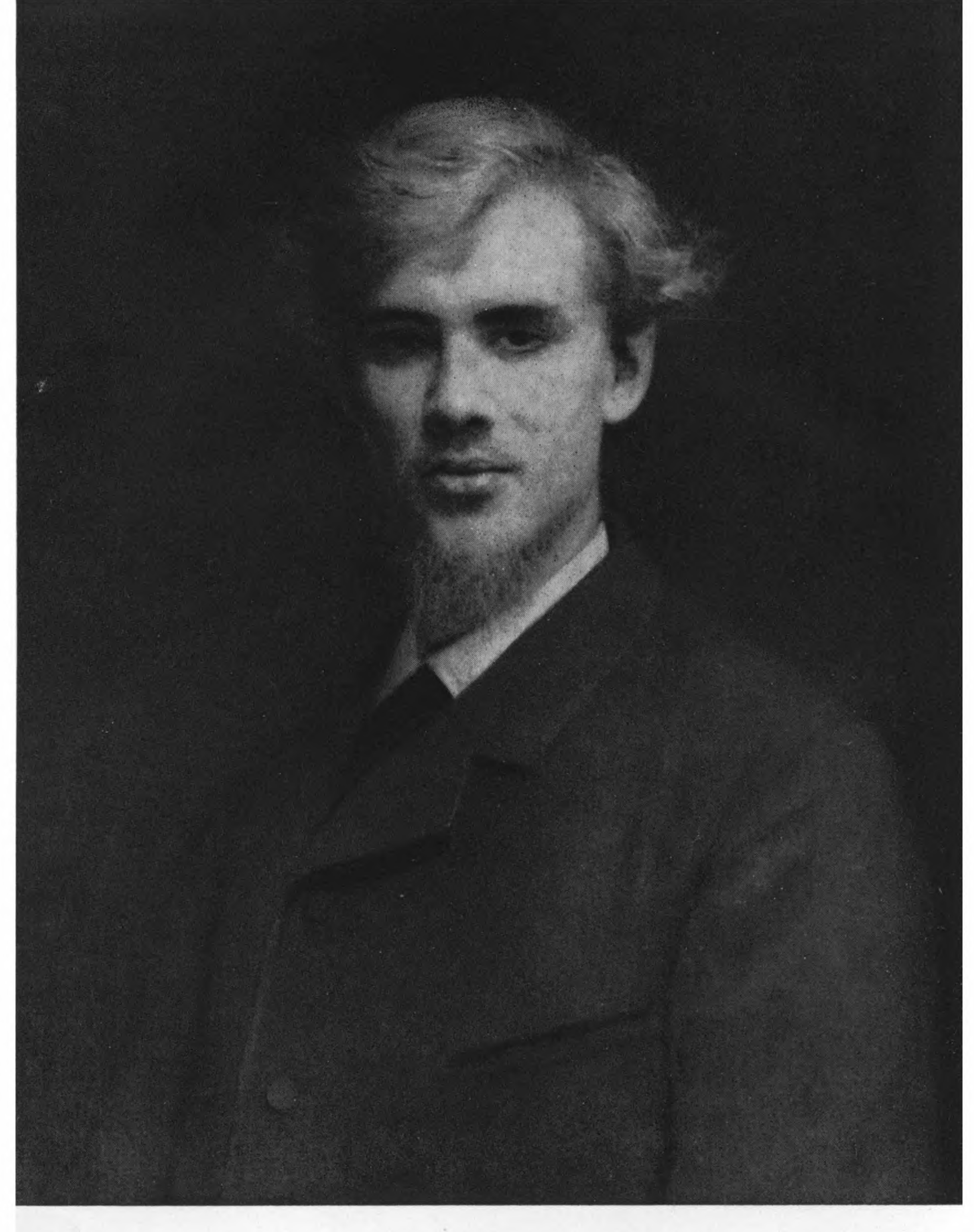
В свою очередь, прошу Вас не торопиться выезжать, так как мне до зарезу нужны и пятница и суббота, чтобы кончить в каждом холсте для выставки что-нибудь, а этих мелочей накопилось порядочно. Будем считать днем для сеанса[2] вторник на будущей неделе, если он у Вас никуда не назначен.

Примите выражение моей глубокой почтительности и уважения.

И. Крамской.



13. Портрет Ф. А. Терещенко. 1882



14. Портрет С. С. Боткина. 1882

537. А. С. СУВОРИНУ

7-е марта [18]85, СПб.

Сообщаю Вам, уважаемый Алексей Сергеевич, к Вашему *личному* сведению, некоторые обстоятельства, касающиеся картины Репина. Что это такое и какой изо всей этой истории выйдет результат для судеб русского искусства, не знаю. Да выйдет ли еще результат — тоже неизвестно.

Сообщаемое между нами.

16-го февраля я представлялся государю императору (по поводу образов картин для копенгагенской церкви). Тут были: государь император, госуд. императрица, я и Нечаев-Мальцев, а вдали: министр двора граф Воронцов-Дашков, гофмаршал В. В. Зиновьев и управляющий придворной конторой генерал Васильковский. После чрезвычайно милостивого разговора государь и императрица, простившись, удалились. Когда они были уже в дверях, гофмаршал Зиновьев стал догонять и заговорил: «Ваше величество! Вы едете сейчас на выставку, увидите там картину Репина «Иван Грозный»... Вы увидите эту ужасную, отвратительную картину... Ваше Величество, это невозможная картина, ее нельзя позволять выставлять... Это отвратительно! Это ужас, что такое... и... Третьяков ее уже купил!» Государь стоял, повернувшись в дверях, и молча смотрел в землю. При последних словах, он вскинул на меня глазами и спросил: «Который это Третьяков, городской голова бывший?» «Нет, это его старший брат, представитель фирмы, тот, у которого галерея русских картин». «Но ведь и у городского головы тоже есть Галерея?» «Да, но у городского головы, Сергея Третьякова есть и иностранные, и притом у него картины в жилых его комнатах, а у Павла выстроен особый корпус каменный, и у него исключительно только русские картины. Галерея его всегда открыта для публики». Зиновьев продолжает твердить, что картину показывать нельзя, не следует, надо запретить!..

Государь у меня спрашивает: «Что эта картина поедет в путешествия? и как это у Вас делается?»[1]. Я сказал, что по уставу Товарищества Правление после выставки в Москве, перед отправлением в путешествие в провинции определяет в инструкции сопровождающему, какие из картин должны быть отправлены и какие нет. Тогда Государь, смотря вниз, как бы неохотно, медленно произносит: «Я не желал бы, чтобы эта картина была отправлена *в провинцию*». Поклонился еще раз и ушел. Зиновьев перед тем, в приемной комнате, горячился по поводу картины Репина и, указывая на меня, произнес перед многими лицами: «Да вот, наш известный художник, тоже одобряет эту картину?!»

При выходе моем Зиновьев все продолжал одно и то же, и, наконец, сказал Воронцову, надо бы императрицу отговорить не ездить!.. Воронцов только пожал плечами... дескать, как это так, взрослого человека остано-

вить, да еще императрицу... Это было в час дня, а в 2 часа 20 минут Государь император в сопровождении императрицы (великий князь Владимир и великая княгиня Мария Павловна были уже) приехал на выставку и обошел ее внимательно. При этом никого, кроме членов Товарищества, да в отдалении (всегда через комнату) генерала Рихтера[2] никого не было. Перед картиной Репина государь ничего не говорил, только долго и внимательно смотрел, был необыкновенно серьезен, даже (я бы сказал) очень грустен и тронут. Думаю, что картина сделала серьезное впечатление. После продолжительного молчания и совершенной тишины (около 8—9 минут) великий князь заговорил: «Репин воспользовался для картины тем посохом, который находится в Царском селе...» Государь, через несколько моментов, как бы не совсем расслышав и забывшись, произнес... «Ах да!.. Посох, я... знаю... этот посох, он похож скорее на копье, сколько я помню... но я не думаю, чтобы у Ивана был он в каждодневном употреблении!!!..» Затем, повернувшись, продолжал обзор. Когда было кончено, государь император при выходе, на площадке, где продают билеты, остановился, обращаясь к нам, изволил сказать следующее: «Я очень рад, гг., что мне удалось наконец побывать у Вас на выставке и видеть Вас в сборе... Надеюсь, что и на будущий год я буду у Вас на выставке».

После каждой фразы, мы все очень почтительно благодарили его величество и затем спустились вниз проводить государя императора. На другой день, в воскресенье, рано утром был наследник с братом Георгием и воспитателем Даниловичем[3] на выставке. Меня не было, но сопровождавшие говорили, что он был очень милостив и выражал свое удовольствие.

В тот же день, или в понедельник, не знаю, при церемонии возложения на наследника испанского ордена *«золотого руна»* или какого-то другого (боюсь напутать) государь, обратившись к Даниловичу, весьма громко изволил сказать следующее: «Благодарю Вас, что Вы свозили моего сына на передвижную выставку, мне на этой выставке все понравилось» (точно демонстрировал). Сообщал это кажется сам Данилович худож[нику] Карлу Викентьевичу Лемоху, который дает наследнику уроки рисования два раза в неделю. В виду происходившего, я в день посещения выставки Государем написал от себя лично письмо к Воронцову[4], об этом никто не знает из товарищей в том смысле, что, так как Зиновьев в присутствии государя императора поднял вопрос об общественном значении картины Репина и так как государь император изволил сказать известные слова, *не видя еще картины*, да кроме того я получил упрек в том, что я одобряю картину, то и считаю возможным утруждать его сиятельство прочесть мои оправдания, почему именно я считаю картину эту замечательною, и что я вовсе не легкомысленно раздаю похвалы направо и налево и т. д., и представил свои доказательства. Воронцова я не за-

стал и оставил письмо. Дня через три Исеев спрашивал у меня при встрече, что сказал государь на выставке о картине Репина? Я сказал правду, что государь ничего не говорил перед картиной, а что великий князь вот что сказал, и больше ничего не было. Последствия показали, что он мне не поверил, что ему, очевидно, кто-то и что-то говорил, но что именно — мы скрываем. Слова государя императора я сообщил только одному Репину по возвращении от приема из дворца, так что Репин уже знал все перед приездом на выставку государя. Дальше, спустя недели полторы, ко мне является М. П. Боткин, член совета Академии художеств, и говорит, что он едет сегодня в Москву и его требует к себе великий князь сегодня же (это было, должно быть, 27 февраля) в 5 час., а Исеев ему передавал, что речь будет идти о картине Репина, что вел. князь будто бы дает ему поручение уговорить Третьякова взять из Петербурга картину к себе, прямо в галерею и не показывать ее в Москве на выставке! и что он, Боткин, пришел узнать от меня, что говорил на выставке государь! Ну, словом, происходит что-то недостойное, какая-то путаница. Около того же времени я виделся с Оржевским [5], и он мне жаловался, что все еще не мог быть на выставке... Я спрашиваю у него: «Правда ли что Грессер [6] получил выговор, зачем он допустил картину Репина на выставку?» Я это слышал. Он улыбнулся и сказал: нет, это не верно, а он спрашивал у меня совета, как поступать, и сказал, что ведь он думал, что это касается Академии художеств, куда он не имеет права соваться... Тогда я пробую узнать что-нибудь большее и говорю: что же это, как это понимать следует, есть ли это начало цензуры над художественными произведениями? Нет, он говорит, ведь это касается собственно частных антрепренеров и выставок, а градоначальник обязан, конечно, знать, что хотят показывать публике, может быть, в панораме или на выставках будут оскорблять общественную нравственность... Так я и не узнал ничего положительного, но что-то, очевидно, последовать может.

Еще дальше.

Академия приготовилась открыть выставку, пригласила государя императора и, как говорят, мотивировала просьбу желанием, чтобы государь соблаговолил указать, не нужно ли что-нибудь исключить... (Я сомневаюсь, чтобы это было уже столь глупо). Совет же раньше, собственной властью, удалил с выставки одну картину своего заграничного пенсионера, кажется, Горского [7]: «Смерть жены Кудеяр-хана», и мало того, что удалил картину, но и постановил: «Лишить автора пенсионерства за то, что он взял такой сюжет» (пенсионер пробыл 1½ года за границей и ему остается еще 3½ года). Но милей всего то, что Академия же пригласила еще и Грессера, все за тем же. Ну, словом, черт знает что такое рассказывают! Но что Грессер был на выставке в Академии, это верно, и что выставка вместо объявленного срока 5 марта, открылась 7-го, тоже верно. Академия художеств, как и Академия наук, имеет привилегию бесцензурных

изданий, выставок — словом всего, что до искусства относится. Что же из всего этого последовать может? Государь сказал только о провинции, академическая власть желает скрыть картину и от Москвы, не желая знать, что будет горший скандал, а именно; не видя картины на выставке, Москва будет ломиться к Третьякову. Поступить же прямо и честно запретить как будто не хотят. Боткин меня уведомил записочкою, что относительно Москвы Великий князь спросит у Государя и нам будет дано знать. Но до сих пор мы ничего не знаем.

Вот какое длинное повествование о мелочах, а между тем мне нужно еще место для некоторых соображений. Спрашиваю: что значит, что оказалось много людей, которые ведут себя так, как будто Репин нанес *им лично* жестокую обиду? По вопросу одной эстетики никогда дело не могло бы дойти до такого ожесточения. Неужели одно появление вещи, далеко за уровень выходящей, способно поднять столько страстей? Какая тенденция картины Репина? Самая мирная: ужас, доведенный до последнего градуса в убийце и отце, и, параллельно к этим, кроткое, прощающее чувство смертельно раненного сына! Я спрашивал у генералов, ругающих картину: полагают ли они, что зритель воспламенится желанием пойти убивать?..— словом, увеличит ли эта картина число преступлений, по их мнению или нет?.. А нет, согласны... так зачем же запрещать? Это приблизительно я писал и Воронцову.

Прямая польза нравственная требует широкого распространения известности этой картины?.. Это гадость!!! Чем? Иван зверь! Хорошо, да ведь вам *даже его*, этого зверя, жалко? Да, конечно, но... оно неверно! В чем? Да так, вообще, и кровь-то не туда течет, и запачкать-то Иван голову свою не мог, ведь этот жест (хватанье за голову), говорят они, предполагает сознательное желание собраться с мыслями, а Иван этого сделать не мог бы, он слишком потерялся. Словом, целый ряд умных соображений! А забывают, что при разговоре по телефону, особенно в первое время (пока не привыкли) кланяются, когда говорят друг другу «прощайте»! Вот сообразительные критики!

Спрашиваю дальше. «Говорят: все-таки *«тенденция»*!» Прекрасно, пусть тенденция, а почему же никому в голову не приходит волноваться, когда сталкиваются с действительной тенденцией? На выставке картина Неврева «Суд над патриархом Никоном». Царь Алексей при несомненном добродушии изображен *таким смешным и таким глупым*, что царский сан не очень-то, так сказать, тут в авантаже обретается? И ничего, никто не обращает внимания! Потом: того же Неврева была картина два года тому назад «Иван Грозный убил боярина Гвоздева» [8]. Иван Грозный при многих свидетелях убил; убитого тащат, а Грозный царь зверски смеется! Это ли еще не тенденция?! А между тем ничего, все видели, никто не возмущался тенденцией, и только находили, что сцена *не совсем живая*, и что если бы немножко побольше естественности (разумей — таланта), так

и хорошо бы... Никто не заикнулся ни единым словом, что, мол, тенденция-то у художника того — разрушительная... Картина благополучно ездила и в *провинцию*, и никому ничего не пришло в голову. Но вот является картина, в которой, кроме жизни настоящей, всесторонне и беспристрастно решается труднейший психологический мотив, от которой зритель отходит то просто страшно пораженным сценою убийства, то глубоко тронутым чем-то бо́льшим, чем кровь... и, во всяком случае, более серьезным, чем до знакомства с картиною... Гвалт! Неужто приходится выводить одно: не смей быть талантливым! Это уж очень печально! Серьезно принять возражения о неестественности и неверности нельзя, к сожалению, потому — рядом прорываются другие нотки!

Ведь приходится поверить рассказам: что будто бы Исеев сказал, что он не простит никогда передвижникам слов великого князя, которые сказал за три дня до посещения государя ему, Исееву, спускаясь с выставки и встретив его, конференц-секретаря: «Рекомендую вам картину Репина!» Великого князя сопровождало к выходу правление Товарищества и слышали эти слова. Тогда великий князь одобрял картину! И потом — этот народ, который так и валит на выставку, этот успех,— нет, это свыше нашего терпения! Итак, мы с цензурой. Дождались. И как это происходит до глупости просто!

Ваш И Крамской.

Я все это написал к тому, что мало ли что нужно будет говорить и иметь в виду в будущем [9].

538. Н. А. БЕЛОГОЛОВОМУ

С.-Петербург, 7 марта 1885 г.

Глубокоуважаемый Николай Андреевич!

Благодарю Вас сердечно за Ваше любезное письмо [1]. По вопросу, возбужденному Вами, о маленьком портрете моем с дочерью, я советовался с женою и домашними, и по зрелом и всестороннем рассмотрении дела на совете постановили признать мысль Вашей супруги не только осуществимой, но даже полезной лично для меня, так как я, оставаясь в маленьком виде в Ментоне, на постоянных глазах Ваших, несомненно отделаюсь от всех своих болестей. Оно, может быть, не совсем остроумно и, во всяком случае, фантастично, но чудеса даже Вами, людьми науки, допускаются... Итак, я остаюсь (в изображении) под пленительным светом юга и в готовом солнечном отоплении, не требуя особого помещения и никого не тревожа.

Если я писал о портрете своем, то только ввиду того, чтобы он не попал в чьи-нибудь руки, мне посторонние, и, заговорив с братом покойного

Владимира Михайловича, Львом [2], я высказал это, а он уже, вероятно, и писал. Все устроилось прекрасно, и если Вам приятно удержать этот кусочек картона, я рад доказать Вам мною глубокую благодарность [3]. Мне было жаль узнать, что год этот был для Вас в Ментоне скучным,— да, вдобавок граф Протасов [4] изменил... и отчего бы это русских было мало в Ментоне? Неужели мы поправились здоровьем? Кстати о здоровье. Мое здоровье все то же... впрочем — не совсем. Глубокой осенью я опять начал кашлять и упорно. Первую половину зимы мне было очень нехорошо, но с поворотом солнца я стал как будто оживать. Около того же времени я стал употреблять кокаин, и он моментально останавливал самый упорный пароксизм кашля (так сказать, на всем скаку) часа на три. Кашель начинается — я опять кокаин, и таким образом воевал, с переменным счастьем, как говорят боевые люди, и продержался до сегодня. Болей, известных Вам, около сердца и ключицы, не возобновлялось; приступы грудной жабы были часты (в месяц раз, и иногда и по два раза). Притупление в верхней части правого легкого все в одном положении — район не увеличился и звук *без перемены* (?). Иодоформ принимал в ноябре и октябре без видимого результата. Потом всю зиму только палиатив (кокаин), и вот жив, даже не возбуждают вопроса *о необходимости* выезда. Впрочем, на апрель и часть мая я сам думаю выехать в Крым [5]. А впрочем... Сегодня у меня сидел генерал Гурко [6], и в разговоре коснулось моей поездки в Ментону (по поводу портрета Жемчужникова, который теперь на выставке). Я упомянул Ваше имя... и Гурко очень оживился и вспомнил о Вас с чувством. Что я Вам и передаю (по страсти моей к сплетничанью).

Уважающий, благодарный и преданный И. Крамской.

539. М. М. ПАНОВУ

7 Марта [18]85.

Дорогой Михаил Михайлович, после Вашего отъезда обнаружилась для меня необходимость иметь фотографию царской ложи в Московском Большом театре. Пункт необходимо взять *прямо анфас*, т. е. со сцены. Как сделать — я не знаю, если со сцены, то уж очень маленький рисунок будет, а стать посредине партера, будет снизу — тоже нехорошо. Необходимо подняться на лестницу. Словом, я не знаю, а нужно, верх, где драпировки и корона, не надо, необходима только нижняя половина. Внутри ложи, вторая комната, или аванложа, должна быть освещена так, чтобы рисунок арки и боковых пилястр (или что там такое, не знаю) был виден [1].

Хорошо, конечно, если будут обозначены краски, где золото, где бархат, занавески и т. д. ... Словом, без этого материала мне будет плохо.

Если почему-нибудь нельзя сделать фотографию, или не разрешат (это для коронационного альбома[2]), или в театре так темно, что нет возможности сделать фотографию, словом, если нельзя иметь хороший снимок с натуры, то позвольте Вас просить сделать расход за мой счет, заказать нарисовать рисунок очень подробный и тоже с обозначением красок. Рисунок тонко вырисованный тонким карандашом, тени чуть-чуть слегка положить и осторожно раскрасить.

Нельзя ли это сделать немедленно и известить меня, что это будет стоить.

Преданный Вам И. Крамской.

540. В. В. СТАСОВУ

16 марта [18]85.

Многоуважаемый Владимир Васильевич.

Сообщите мне, пожалуйста, вот что: говорит ли что-нибудь Уэлэс Макензи[1] в своей книге «О России» о галерее картин Третьякова. Я совершенно забыл это обстоятельство.

А затем, как зовут того француза, который писал о русской школе живописи (по поводу Всемирной выставки 78 г.), называя ее «школою Третьякова». Имя не помню. Только, кажется, не Шербюлье[2].

Уважающий Вас И. Крамской.

541. В. В. СТАСОВУ

16 марта [1885 г.]

Глубокоуважаемый Владимир Васильевич,

Благодарю очень за готовность помочь справками. Нельзя ли? Ждать буду.

Преданный И. Крамской.

542. Я. П. ПОЛОНСКОМУ

19 марта 1885. СПб.

Многоуважаемый Яков Петрович.

Извините меня, что я не тотчас отвечал Вам, и извинитесь за меня

перед г-м Поляковым. Я решительно не в состоянии ничего сделать[1] ни в ближайшем будущем, которое все отдано, ни в более отдаленном, еще неизвестном.

Скульптура Жозефины Антоновны[2] очень успешна, и я очень был рад встретить такой прогресс.

Примите выражение моего глубокого к Вам уважения.

И Крамской

543. А. С. СУВОРИНУ

19 марта [18]85, СПб

Посылаю Вам, глубокоуважаемый Алексей Сергеевич, справки: кто из иностранцев отзывался о русской школе живописи, как несомненно существующей: во-первых, Вогюэ в «Revue des Deux Mondes» (1882, ноябрь)[1], и галерея Третьякова названа богатой; во-вторых, «Берлинское археологическое общество в Риме», в предисловии к альбому Иванова[2], а в-третьих, кажется, англичанин Арнсон[3], а не Уэлэс Макензи. Но последнего подлинного отзыва отыскать не мог, хотя твердо помню, что еще француз[4] какой-то во время Всемирной выставки в Париже в 1878 г. именно говорил о Третьякове или, виноват, о русской школе, назвав ее «Третьяковскою». Название, как видите, нелепое, и оно именно характерно как доказательство несомненно обозначающегося факта: нарождения живописи как школы, очевидного для наблюдающих иностранцев. Поэтому я не знаю, как быть с этим: поместить в возражении или нет?[5] Сделайте, как найдете лучше.

Я полагаю, что в моем перечне фактов о Третьякове можно и следует выбросить добрую половину — все, что покажется Вам несущественным или повторением — все это выбросьте. Ваш последний отзыв о выставке[6], по-моему, прекрасен. Только забыт (и совершенно несправедливо, даже больше — необходимо вспомнить) г. Ковалевский на академической выставке. Его «Тройки» и «На станции»[7] — чудесные вещи, особенно «Тройки». Они там кажутся из другой оперы. Хорош также Дюкер[8]

Уважающий и преданный И. Крамской.

544. К. П. ПОБЕДОНОСЦЕВУ

27 Марта [18]85.

Ваше превосходительство,

Прилагаю при сем письменное описание моего проекта памятника[1], о

котором Вы изволили сегодня милостиво отозваться, и сочувственно встретить мою идею. Вручая Вам судьбу моей мысли, которая, как я уже говорил, не давала мне покоя два года, я счастлив и глубоко покоен, что мне удалось вызвать хотя часть того волнения, которое я сам испытываю, когда подумаю и представляю себе эту идею в реализации. Мне бы хотелось, чтобы результатом памятника было крестное знамение у всякого простого русского человека. Слова «осени себя» было бы даже уместно вырезать на оборотной стороне Манифеста [2], обращенной к народу.

Я обдумал форму памятника даже до деталей и готов отвечать на всякие практические замечания, начиная с влияния стихий и кончая вопросами эстетики. Думаю, что ни одно замечание не застанет меня врасплох, если только самая идея будет встречена благосклонно.

Примите выражение моей глубокой почтительности и, если позволите, уважения.

И Крамской

Проект памятника императору Александру II-му (в Москве)

По задаче памятник этот должен выражать смысл царствования в бозе почившего государя императора.

К этому надо прибавить всеобщее желание, а именно:

Он должен удовлетворять развитое чувство образованного человека и быть понятным народу без объяснений.

Эта, столь трудная, задача разрешается, в пределах возможной человеческой изобретательности, моим проектом потому именно, что я памятника не изобретал, а взял его из действительности.

В пользу моего проекта я ничего приводить не буду. Одна серьезность впечатления должна оправдывать ту реальную форму, которую я посмел дать своему проекту. Никаким аллегориям места в нем нет.

Вот в чем заключается моя идея памятника.

На указанной площади я устраиваю прежде всего площадку продолговатой четвероугольной формы, высотою от земли приблизительно в 1 аршин (не выше 2-х), вымощенную гранитными плитами по известному рисунку вроде мозаики. Край площадки обносится перилами. На площадку ведут 4 лестницы. Величина площадки должна быть возможно большею (сколько место позволит). Она служит, так сказать, залом, местом собрания для народа. В этом зале устраивается площадка меньшая в форме тоже продолговатого четвероугольника с полукружием к центру залы. Высота ее до двух аршин; по краям невысокие перила. Три входа ведут на эту вторую площадку: первая от центра залы занимает все полукружие, вторая же и третья — близ короткой стороны по бокам. На эту последнюю площадку я ставлю тронное место того рисунка и архитектуры (приблизитель-

но), которые обыкновенно устраиваются в Успенском соборе для торжества коронации и наверху ставлю трон и место для регалий. Прилагаемый легкий план дает понятие об общем расположении [3].

Фигура государя императора изображена стоящей в молитвенной позе. Обе опущенные руки чуть-чуть протянуты вперед, голова приподнята, и вся фигура во всем величии самодержавия (порфире и короне) должна выражать краткую молитву: «Ты видишь, Господи, я сделал все, что мог! Вот я и народ твой, вверенный мне, стоим здесь, перед лицом твоим!!!»

От трона вниз идут 12 ступеней, прерываемые двумя площадками; на верхней два сановника с Государственным Знаменем и Государственным Мечом; на нижней — два воина с саблей наголо. Со всех же остальных ступеней сошли все те сановники, которых государь избирал исполнителями своей высочайшей воли, и остановились перед полукруглой лестницей лицом к предполагаемому народу. Впереди себя, непосредственно перед народом, они имеют митрополита Московского Филарета, читающего Манифест 19-го Февраля и как бы произносящего слова: «Осени себя крестным знамением, русский народ!» Манифест держит перед митрополитом протодиакон, а у левой руки Филарета мальчик в стихаре держит посох. Митрополит стоит на орлеце. В ряду сановников некоторые держат акты, имеющие быть прочитанными впоследствии, об отмене клейм и кнута (что есть самого главного в Гласном судопроизводстве), а также и о даровании земским людям права ведать свои местные нужды.

Пока будет совершаться, таким образом, обнародование воли государя, узкие боковые места около тронного места наполняются: справа властителями покоренных народов, начиная с Шамиля [4], который одним из первых кладет к ногам Главнокомандующего свое оружие; за ним следуют ханы Средней Азии. С другой стороны точно так же всходят к Церемониймейстеру депутаты народа русского; несут хлеб-соль депутаты — крестьяне польские (наделенные землей), и в конце депутаты болгар с образом. У входов, по которым подымаются депутаты и покоренные народы, стоят часовые, а по углам спинки тронного места — по герольду. Всех фигур предполагается от 25—28. Тронное место снаружи украшается орнаментами в русском стиле и гербами губерний из бронзы; а на квадратной спинке тронного места помещена следующая мозаичная картина:

Изображение в бозе почившего императора, как он находился в Петропавловском соборе при отдании ему последних почестей народом, когда он весь был усыпан цветами, и поверх всего на первом плане большой венок с надписью: «Царю-мученику».

И. Крамской

25 марта 85

545. И. П. КОРНИЛОВУ[1]

3 Апреля [18]85.

Глубокоуважаемый Иван Петрович,

Ради бога извините меня — я не готов еще с Вашим портретом и просил бы Вас пожаловать завтра, если Вам это все равно, в часы, как обыкновенно.

Примите выражение моего глубокого почитания и преданности.

И Крамской

546. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

19 ноября [18]85.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Благодарю Вас за письмо и за фотографию с Верещагина[1], очень сожалёю только, что эти фотографии не останутся у меня. Что такое сделал Верещагин, я только предполагал, но теперь я и убедился. Очень хорошо, что Вы приложили размеры картинам: это многое объясняет. Несмотря, однако же, и на это, я все-таки не теряю надежды самому видеть выставку; если я до ее окончания очищу себе деньги.

Жаль, глубоко жаль, что Верещагин выпустил из рук роль и роль великую в искусстве, для которой у него были налицо все средства, кроме, впрочем, одного — искреннего и сердечного чувства.

Конечно, и теперь значение его значительно для современников, так как он разрушает и разрушил много предрассудков, но эта деятельность публицистическая и рассудочная, а картин как картин (помимо времени и пространства), и самих по себе, по своей внутренней доброкачественности и нужных людям *вообще*, мало, даже слишком мало.

Хотел что-то сказать, да, кажется, начинаю отвыкать, и вижу, что необходимо было бы написать специальное письмо. Ну когда-нибудь в другой раз.

Глубокий и сердечный поклон Вере Николаевне.

Уважающий Вас И. Крамской.

547. А. С. СУВОРИНУ

С.-Петербург, 20 ноября 1885 г.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич!

Только что получил письмо из Вены от очевидца выставки Верещагина[1]. При письме приложены некоторые фотографии и каталог. Фотогра-

фии именно с тех картин, которые производят наибольшую сенсацию и потревожили даже венского архиепископа [2]. Честь во всяком случае исключительная для художника. Теперь уж не подлежит ни малейшему сомнению, что такое Верещагин. К сожалению, человек этот выпустил из рук самую завидную роль, которая когда-либо доставалась или напрашивалась художнику. В нем соединялись почти все условия для такой роли: большой талант, огромный ум, весьма разностороннее образование, наследственные денежные средства (для художника довольно солидные) и непреклонный характер. Чего ж ему недоставало, чтобы выполнить задачу? А что задача художественная им не выполнена, это теперь уже вне спора и сомнений. Немецкий критик (Пехт), отзыв которого был приведен в «Новом времени» [3], в общем недоволен Верещагиным и за многое его осуждает, к сожалению, только нисколько не убедительно, потому что с той средневековой точки зрения, на которой стоит немецкий критик, позиция Верещагина неуязвима, и Верещагин может отвечать на обвинения с олимпийским спокойствием: «Покорно благодарю. Вы полагаете, что приемы Рафаэля и Рубенса обязательны и теперь. Ну и прекрасно, продолжайте себе полагать на здоровье». (Уже одно соединение таких двух имен крайне неудачно.) Одно замечание там есть верное: это несоответствие размеров холста с содержанием картины, что очень часто встречается у художников вообще, но чего у Верещагина быть не должно. Между тем ничтожнейшее содержание помещено на огромном полотне и, наоборот, серьезный и глубокий мотив на маленьком, да вдобавок и исполнен кое-как, эскизно и наскоро. Кроме этого все остальное в статье немецкого критика — профессорская болтовня, не больше. Нет, Верещагина необходимо судить на иных основаниях: во-первых, на основании тех целей и задач, которые художник сам себе поставил, которые он столь громко пропагандирует своими каталогами [4] и которые я готов принять всерьез; во-вторых, на основании того простого здравого смысла, которым наделено, к счастью, большинство людей, и, в-третьих, на основании теории, нигде еще не записанной систематически, но такой, которая, однако ж, проходит красной ниткой по всем художественным произведениям второй половины XIX столетия. В чем эта последняя теория состоит, я формулировать не берусь, но путем вопросов по существу надеюсь хотя несколько ее обнаружить и наметить общее расположение.

Вопрос первый: что такое картина? Такое изображение действительного факта или вымысла художника, в котором в одном заключается все для того, чтобы зритель понял, в чем дело; чтобы было начало и конец и чтобы для объяснения одного холста не надобно было бы другого во что бы то ни стало. Верещагин сплошь и рядом нарушает это основное положение, например, солдат на часах на высотах Шипки, засыпаемый снегом, расположенный по-детски на трех холстах [5]: на одном он еще виден, на другом до половины засыпан снегом, а на третьем что-то уже бесформенное; все три под

одним названием: «На Шипке все спокойно», и в примечании сказано: «донесение генерала Радецкого тогда-то». Положим, что у Верещагина есть и кроме этих кое-что поважнее, есть коллекция картин (ташкентских)[6], которые, будучи взяты все вместе, производят известное впечатление, но и в ней две половины, правда, независимые одна от другой, из которых одна этнографическая (лучшая), другая же, носившая название «Поэмы в 9-ти картинах»[7] (двух картин недоставало, и они так и не были написаны). Вот эта-то половина и состоит не из картин в тесном смысле, а, так сказать, из глав какой-то книги, в которой, между прочим, есть пирамида черепов, посвященная всем великим завоевателям прошедшего, настоящего и будущего времени, так что каждая картина должна быть рассматриваема в связи с другими: тогда только можно понять, что, собственно, хочет сказать автор. И так как поэма осталась неоконченною, то и понять вполне, к сожалению, невозможно, а потому невозможно и критиковать его идею. Между тем картины сами по себе, взятые отдельно, не настолько разработаны, чтобы сделаться драгоценными для зрителя, несмотря на свой часто блестящий колорит. О картинах из последней турецкой войны[8] приходится сказать то же самое, что и о поэме в 9 картинах. Будучи собранными вместе, они наводят зрителя на известные мысли. Здесь и художник достигает намеченной им цели только, к сожалению, в ущерб своей художественной репутации. Так как ни одна картина не кончена, как картина, то у зрителя возникает неудовольствие: зачем эта книга написана на таких громоздких листах. Было бы и целесообразнее и лучше, если бы мысли художника были распространены посредством литературы в одной маленькой книжечке.

Рядом с картинами войны были выставлены этюды и несколько картин из путешествия в Индию[9]. Этюды — большинство превосходные, а некоторые — выше всякой похвалы. Скажут: все-таки, стало быть, средства живописи ярче слова в известном случае и в известном настроении и что живопись сильнее литературы в своей сфере. Это правда, но в таком случае пусть кто-нибудь докажет, что такие холсты Верещагина, как «Въезд принца Уэльского в Джейпур»[10], или «Белая мечеть», или еще белая стена с белыми фигурами индусов[11] (последняя выставка в Петербурге), или вид Кремля[12] — суть картины.

Вопрос второй. При каких условиях картина становится художественным произведением? Художественное произведение, возникая в душе художника органически, возбуждает (и должно возбуждать) к себе такую любовь художника, что он не может оторваться от картины до тех пор, пока не употребит всех своих сил для ее исполнения; он не может успокоиться на одних намеках, он считает себя обязанным все обработать до той ясности, с какою предмет возник в его душе. И когда его дело сделано, то зритель, привлекаемый к картине сначала чисто притягательною внешностью, чем больше смотрит на эту внешность, тем более наслаждается, тем

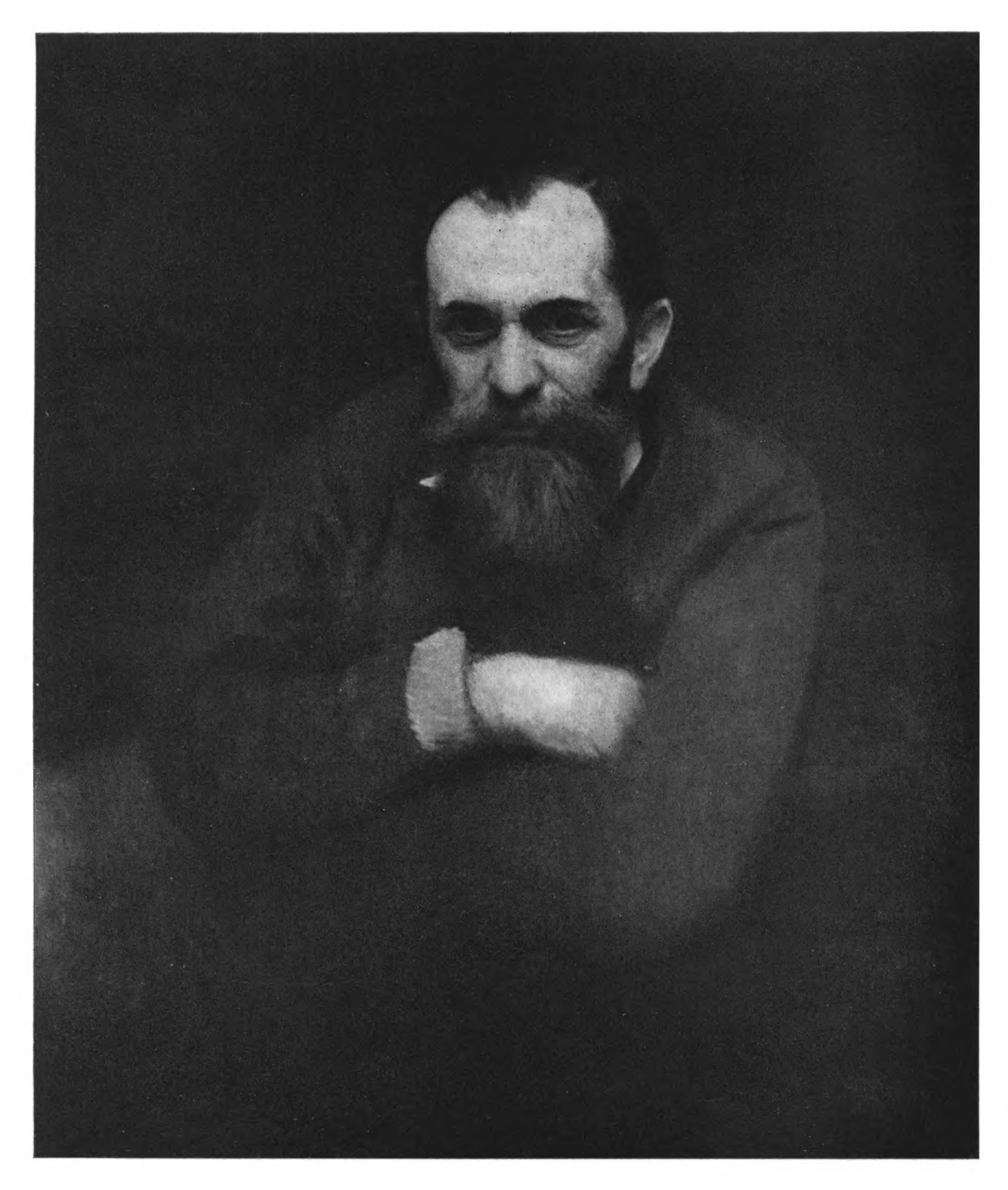
более замечает деталей, а если художественное произведение живописи имеет еще идею, содержание, то удовольствие возрастает и переходит, наконец, в убеждение, что та сторона жизни, какую показывает художник, никакими иными средствами, кроме живописи, и не могла быть передана с большею убедительностью. Такого рода картину вы можете вынуть из общей коллекции, поставить ее отдельно, и в этом случае она не только не проиграет, а, напротив, выиграет. В ней, как в драме, есть начало и конец, а исполнение характеров, отделка предметов всякий раз будут давать новую пищу человеческому вниманию. Поэтому-то нет достаточного предела в исполнении, и художник всегда будет желать еще более выпукло реализировать людей и природу. Намеки же годятся только для иллюстраций, на что никто и не тратит внимания более 5 минут, совершенно достаточных для уразумения изображения. Если у художника нет стремления оканчивать картину, то или художник сам не любит свое произведение или оно есть плод одной холодной мысли и предвзятых намерений. В обоих случаях цель живописца — не картина сама по себе, а что-то другое. Люди, знакомые хорошо с произведениями живописи, практически и теоретически, знают также, что слишком долгое и кропотливое оканчивание часто есть смерть картине, но большой талант тем и отличается от малого, что очень скоро научается и постигает равновесие. Могут быть случаи, заставляющие и великий талант торопиться окончанием своих произведений, но это не мешает ему производить все-таки свое действие. Достоевский в литературе очень пригодный здесь пример; Тургенев, не имевший нужды торопиться, может быть обратным примером. Верещагин между художниками поставлен почти так же, как Тургенев между литераторами. Эта оговорка необходима для устранения недоразумения относительно причины известной неоконченности исполнения Верещагиным картин. Возникает вопрос: есть ли у Верещагина картины в вышеуказанном смысле? Есть, и довольно порядочное количество. В 1868 г., в здании министерства государственных имуществ, была этнографическая ташкентская выставка [13], после покорения этой страны, на которой и были выставлены тогда первые 22 картины Верещагина. Выставку эту я помню слишком хорошо, был на ней много раз, и все с большим удивлением и удовольствием любовался его картинами, сознавая, какая великая сила заключена в неизвестном тогда имени. Недостатки его и тогда были для меня очевидны: рыжевато-черный колорит и некоторая деревянность черты и формы. Оба недостатка можно было отнести к неопытности и, так сказать, молодости, и действительно — от рыжевато-черного колорита он очень скоро блистательно освободился. Второй же недостаток — недостаточно тонкое и недостаточно гибкое чутье формы — заставлял тревожно и с сомнением смотреть на будущее, потому что этот недостаток очень серьезный. Но как бы то ни было, а только на той выставке была картина «Опиумоеды» [14], самая великая и замечательная вещь, когда-либо написанная Верещагиным. Выставка 1874 г. (таш-

кентская)[15] была несомненным шагом вперед во многих отношениях и особенно в смысле колорита, свободы и умения распоряжаться массами, но рисунок обнаружил непоправимый и органический недостаток художника. (Это и было мною в свое время высказано в письме, по обязанности.) Говоря о рисунке, я должен сделать тщательное его определение и указать, почему он имеет такую роковую связь с внутренним миром художника.

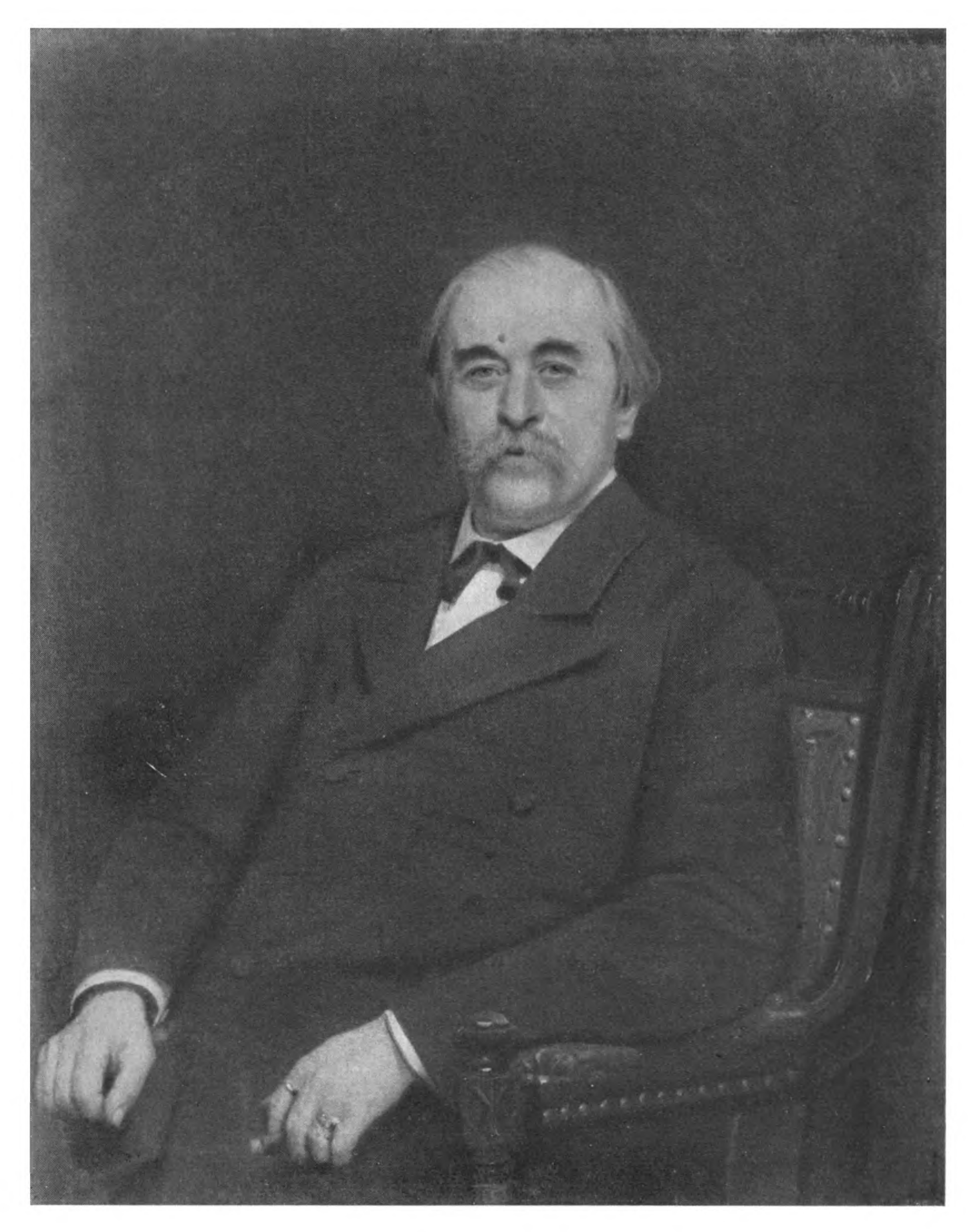
Рисунок — это не есть только внешняя черта или очертание предмета. В смысле грамматики и Верещагин рисует верно и даже прекрасно, но черта его пряма и угловата, не повинуется движению и не передает всех изгибов тела или материи. Тушевка и светотень не подражают природе в переходах и едва уловимых поворотах плоскостей. Все тонкое отброшено, но не потому, что этого не нужно, а потому, что художник этого не может сделать, а не может он сделать потому, что он этого не чувствует, а так как он этого не чувствует, то его прямой расчет это игнорировать. Пока он был молод, учился, мучился, наблюдал, он старался и хотел сделать и, несмотря на хотение, не мог. Это и было ясно в первый же момент его появления. И хотя был тут же рядом другой недочет колорита, но недостаток колорита поддается больше культуре, а если и не поддается, то и без него главные свойства живописи могут дать все, что нужно. Недостаток колорита, собственно говоря, — внешний недостаток, недостаток наряда, перьев для привлечения на себя внимания, тогда как недостаточное чутье формы лишает человека возможности владеть выражением лица. У тех, кто призван к живописи как искусству передавать внутренний мир человека внешними формами, чувство волнующейся и движущейся линии и формы ужасно развито. Человек, так сказать, с этим рождается, и этому не учатся. Учатся общим размерам, отношениям, пропорциям человеческого тела, до некоторой степени учатся взаимодействию форм, т. е. механике движений, но никто не может научить другого почувствовать, на сколько минимальных линий одна плоскость выше или ниже другой, или под каким углом (до известной степени) одна плоскость наклонна к другой. Начинающему (если он сам не увидит и не почувствует) можно указать, объяснить, и он воспримет умом, до известной степени, но все его усилия практически приложить к делу не увенчаются успехом, и никогда этим он не овладеет, если чувство к тому в нем отсутствует. Повторяю, с этим родятся. И если этим качеством кто обладает, он, стало быть, обладает самым могущественным средством живописи, и только тому может быть доступно решение высших живописных задач. Верещагин никогда, за исключением первых его вещей, не ставил себе задачей выражение человеческого лица самого по себе — он всегда предпочитал перенести выражение на всю фигуру или, еще лучше, на много людей, на фон, на пейзаж и т. п., уклониться от решения настоящей художественной задачи и заменить все это живописью, блеском, сюжетом... «Позвольте, останавливают меня, вы обмолвились

словом «сюжет»; разве это не важно? И не обличает сюжет богатства воображения и наблюдательности художника?..» Еще бы, конечно, обличает, и у Верещагина есть сюжеты, например «Переодевание»[16], или, как она была названа, «Победители», где турецкие солдаты примеряют русские мундиры и смеются. Эта картина — одна из лучших после первых картин. Но не угодно ли теперь взять эту картину из коллекции и поставить ее поближе к интимной жизни человека, выдержит ли она пробу продолжительного рассматривания: что в ней остается, за исключением сюжета, такого, что дало бы пищу уму и чувству надолго? Не надобно, впрочем, унижать достоинства действительные, где они есть, и надобно оговориться, что картина эта, кроме сюжета, интересна со стороны живописи. В ней необыкновенно верно трактованы массы: люди к пригорку и общему фону; отношение всего этого к небу, и как верно на всем этом лежит свет! Но человеческие лица отсутствуют: выражение на них намечено слишком общими массами: понять выражение можно, но увидеть живую душу человека нельзя. Все слишком — эскиз и намек. Достаточно ли этого всего для торжества нового искусства перед прежним — не знаю, но что оно не удовлетворяет присущего всем чувства зрения — это верно. Человечество всегда дорожило теми художественными произведениями, где с возможной полнотой выражена драма человеческого сердца или, просто, внутренний характер человека. Часто изображения одного только характера бывает достаточно, чтобы имя художника осталось в истории искусства. Однако ж дело это, говорят, минувшее; подобные задачи набили оскомину — пора вывести хоры, заставить говорить историю (т. е. ту среднюю, которая слагается из взаимодействия миллионов единиц)[17]. Нечего копаться в малостях с микроскопом. Прекрасно, примем это провозглашение всерьез и посмотрим, насколько Верещагин выше своих современников, бравшихся за подобные же задачи.

Он, как художник самой последней формации, действительно, после 22 картин и этюдов[18], круто повернул на новую дорогу. Выше я сказал причину этого поворота и теперь прибавлю, что пройденный Верещагиным путь сделал его уже неспособным возвратиться к началу: попробовать написать голову так, как пишут и теперь лучшие художники. Положим, не порок, когда человек чего-нибудь сделать не может, но Верещагин исполнением своих картин дает понять, что этого и не нужно. И вот это-то положение, выдвигаемое вперед для отвода, и несостоятельно. Новое искусство, насколько оно успело высказаться, не отвергает индивидуальности, напротив, затрагивая и занимаясь по преимуществу массами, оно старается о том, чтобы толпа состояла из живых людей, с их разнообразными анатомическими и характерными особенностями. Верещагин же придерживается того мнения, что живопись, и покинув этот путь, в состоянии исполнить свое назначение, но вот в определении-то этого конечного назначения живописи он и ошибается. Он, очевидно, полагает, что живопись может



15. Портрет В. Г. Перова. 1882



16. Портрет Г. П. Данилевского. 1882

быть публицистическою, не переставая быть творческим искусством, и что будто при этом не произойдет перерождения: из самостоятельного деятеля оно не выродится в служителя проповедников политических, социальных и исторических доктрин, т. е. искусство не станет делом просто рассудочным. Что будет результатом такой деятельности — не знаю, но очевидно одно, что картин, как самостоятельных художественных произведений, не останется, т. е. останется, да немного, да и то не те, на которые художник рассчитывал. Потому что все картины Верещагина страдают, как я сказал уже, такою спешностью, что при вторичном обзоре теряют и ту долю интереса, которую имели вследствие своей новизны. Если же вынуть из коллекции картину и лишить ее той обстановки, при которой публика смотрела ее, и поместить между произведений других художников, то эскизность уже станет просто обидною. А между тем есть тут же рядом всегда превосходно написанная какая-нибудь стена или внутренности дворцов и мечетей, но так как Верещагин занимается живописью, очевидно, не для этого, а простирает свои претензии гораздо дальше, а именно — он философствует, определяет и истолковывает значение исторических фактов и, так сказать, подводит итоги, изображает людей, то чрезвычайно важно наконец и подвести итоги его усилиям в этом направлении.

Первая его выставка 22 картин, в 1868 г., по своему внутреннему достоинству — самая серьезная. Вторая, 1874 г., ташкентская, с прибавлением живописной поэмы, — самая блестящая и поразительная. Эта выставка завоевала ему самые горячие симпатии русских художников и общества, хотя в то же время оставила вопрос живописи как творческого искусства по существу открытым. Тогда же можно было слышать, что пока это только этнография; что даже бытовая сторона покоренного народа отсутствует; что те несколько сцен, которые происходят на базаре и площадях, суть только парады, а самый дух народа и нравы его не показаны и художником не наблюдались, почему — неизвестно, но можно было в оправдание сказать, что проникнуть в интимную жизнь жителя Средней Азии есть вещь невозможная для европейца, и что подвиг художника и без того слишком обширен и т. д. Я привожу все это к тому, чтобы указать, какой высокий запрос был предъявлен к художнику и на что его тогда считали способным. Выставка 1878 г.: война болгарская и этюды Индии, а также и некоторые картины из истории Индии (которые, так тогда говорили, были начаты с целью показать некоторую духовную связь во всеобщей истории народов и т. д.), не уронив художника как живописца, открывала огромное поле для возражений и не столько с патриотической точки зрения, сколько по существу — и со стороны идеи и со стороны исполнения. Почему, например, самый значительный сюжет у него: «Осада Плевны 30 августа» (где государь император со свитой) [19] трактован так небрежно и в таких мизерных размерах, а «Дорога в Плевну» [20], чистый пейзаж, занимает огромное полотно? Почему опять «Панихида» [21] до того небрежно

исполнена, что и солдат (за псаломщика) и священник — оба написаны с одной и той же натуры, а поле, усеянное трупами, до того бесформенно, что решительно невозможно понять, что это на земле: рассыпанная ли капуста или человеческие головы и тела? И чем ничтожнее задача, тем лучше исполнение. В этюдах Индии все неодушевленные предметы — решительные шедевры живописи: чуть же только дело касается фигуры и головы, то или они исполнены кое-как («Переодевание», о котором выше было говорено) или же повернуты затылком. Нельзя не указать также на один сюжет, который, по расчету художника, должен бы производить потрясающее впечатление: это, найденный после взятия Плевны турецкий госпиталь; в каталоге было даже описано [22], что это такое за ужас. И вот уж тут-то, казалось (раз художник ничем не стесняется), мастер и большой живописец прямо на месте, потому что ни этих ужасных лиц, ни фигур, ни этих мрачных красок, ни всего хаоса живых и мертвых никакие слова не перескажут. Казалось, одна живопись своими средствами могла убедить в действительности и произвести, хотя ужасное, но зато вовеки незабываемое впечатление. И что же? Все помнят только одно, что ровно ничего нельзя было понять в картине, да и просто не было в ней ни одного — ни мертвого, ни живого лица. Нельзя не вспомнить и не пожалеть также еще об одном сюжете, который художник видел, это геройский народный подвиг, простое исполнение долга: в горах, во льду, траншеи и часовые [23]. Для такой картины необходимо было употребить столько времени, сколько только возможно. Содержание во всяком случае искупило бы всю затрату и сберегло бы эту картину на веки вечные, а теперь сама по себе она решительно ни для кого не нужна. Довольно, что на нее взглянули и могли понять, что солдату приходилось переносить. Но художнику-то? Неужели ему этого достаточно? А ковры и ажурный мрамор, расписные купола и оружие с дорогими насечками — неужели это значительнее? К чему же тогда весь этот шум? К чему эта игра в идейность, когда она только на языке человека, а не выходит из сострадающего человеческого сердца? Зачем этот холодный и голый ум, так развязно и слегка разыгрывающий трагические и ужасные вещи для человека? И почему это такое событие, как «Въезд принца Уэльского», потребовало таких размеров, как будто дело идет по меньшей мере о всемирном потопе, тогда как самому даже наивному человеку очевидно виден был расчет художника?

Последняя выставка Верещагина в Москве и Петербурге в 1882 г. [24] уже вовсе не имела успеха, и художник, кажется, обиделся... на Россию. Да, удивительный город Петербург и удивительное российское общество!

Совершенные невежи приняли всерьез когда-то данные обещания художника и стали настойчиво требовать выполнения высокой миссии от него, когда он вовсе и не был намерен ее исполнять!

Вольно же ему (т. е. обществу) было быть столь наивным и несведущим, что оно не могло отличить настоящий драгоценный металл от композиции!

Последняя сенсация, которую производит наш художник в Вене, к сожалению, такого сорта, что если этот гордый дух не поврежден психически, то его должно мучить глубокое раскаяние. До сих пор художник наш проповедовал, что писать можно только то, что видел собственными глазами, и вдруг откуда-то у него возникла потребность изобразить... евангельские рассказы. Можете себе представить! Ведь это Верещагин, наиболее оригинальный и правдивый живописец! Ведь это не может быть спроста! Еще бы, конечно, неспроста! Жаль, что этих картин не увидит русская публика [25] (как говорят), искренне жаль. Потому что они, вероятно, нигде не будут оценены по своему настоящему достоинству, и я решительно и серьезно утверждаю, что если где их следовало бы выставить для того, чтобы художник узнал о себе правду, то это именно в России, потому что очистительная обедня венского архиепископа и его окружное послание — суть только сущий туман и убеждение только самого Верещагина, что он есть альфа и омега искусства.

Вот что сообщают мне очевидцы выставки: «Казнь англичанами сипаев» и «Казнь наших цареубийц» — картины большого размера; первоплановые фигуры в натуральную величину. Обе картины живо передают события, но написаны как бы для панорамы; последней вредит неудачно написанный падающий снег. К этому не лишнее прибавить, что, судя по фотографии с картины, на последней толпа, да и жандармы конные,— не совсем русские, точно писал иностранец.

«Картины религиозного содержания трактованы эскизно, а чтобы дать о них полное понятие, необходимо прибавить, что, например, «Иисус в пустыне» — фигура в 4 вершка, «Пророчество» — голова Христа (затылок) — 1 вершок, «Иисус у Иоанна в пустыне» — размеры те же самые; и так все. «Христос на озере Тивериадском» — совершенно пейзажная картина, и вся фигура Христа — 2 вершка; то же самое и его «Св. семейство», «Воскресение» и прочее. Последние две несомненно замечательны, только не в художественном смысле. Последняя написана при дневном свете, так что совершенно непонятно, как могли днем испугаться и бежать вполне вооруженные воины.

Потом, на всех прочих заграничных выставках Верещагин объявляет, что не продает; на этой все продается, каждой вещи назначена цена. Большая часть этюдов маленькие, в отличных рамках, назначены 100—150—200—400—600 гульденов, или, на рубли, 80—120—160 и т. д. До сего времени (13 ноября) не продано ничего...» [26].

Судя по фотографиям, точка зрения у Верещагина на евангельские события действительно оригинальна: до сих пор никто еще не писал Христа со спины и с затылка... [27]

548. П. М. КОВАЛЕВСКОМУ

27 ноября 1885 г.

Многоуважаемый Павел Михайлович!

Всегда так — уйдешь из дому, непременно случится что-нибудь, о чем очень жалеешь, что без меня. Я все время дома и никуда не выходил, а давно было нужно — все выбирал день, в какой можно (по предписанию врача). Но как бы то ни было, очень жаль, что не застали, ведь расстояние ой-ой какое!

Что же касается Вашего любезного намерения написать свой портрет [1], то, ей-богу, не знаю, потому что я просто калека, не работаю, да и не работается, все больше лежу... а между тем, если кому я хотел бы быть приятным и полезным, то, разумеется, Вам во всяком случае. Я ничего не делаю, отказываюсь, и потому Вы можете рассчитывать, когда угодно — обозначив заранее день и дав мне знать по городской почте.

Уважающий и готовый служить И. Крамской.

549. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

2 декабря [18]85.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Мне давно хотелось Вам написать о картине «Неутешное горе» [1] следующее: она в таком ужасном виде, что ее необходимо промыть (и хорошо и долго), потому что она была перед путешествием покрыта белком и сахаром, и потом после промывки хорошо бы покрыть ее лаком; кроме того, я просил бы Вас выслать сюда портрет Л. Н. Толстого к Сидорову в Эрмитаж, чтобы он сделал (на мой счет) дублировку и смыл бы пятна на фоне [2]. Я Вам об этом как-то говорил, но Вы чего-то боитесь, я же теперь так уверен в том, что это сделать необходимо, и так уверен, что будет хорошо и ничего не испортится, что я, не знаю чем, готов отвечать.

Уважающий и преданный Вам И. Крамской

Вере Николаевне глубокий поклон.

550. П. М. КОВАЛЕВСКОМУ

5 декабря 1885 г.

Многоуважаемый Павел Михайлович!

Я остаюсь при прежнем моем заявлении, предоставляя Вам самим

назначить день, Вам удобный, потому что это для меня легче. Я все равно ничего не делаю и отказываюсь от всяких предложений, следовательно, для меня выбора не существует. У меня может быть только одно желание, чтобы было по возможности больше света, а так как теперь господь бог очень скуп на это, то, конечно, лучше будет, когда дни будут длиннее.

Примите выражение моей глубокой почтительности и уважения.

И. Крамской.

551. А. С. СУВОРИНУ

11 декабря [18]85 СПб.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич!

Давно уже я чувствую потребность подать Вам признаки моего существования, но так случилось, что, несмотря на волю, это все откладывается. 18 декабря празднуют 25-летие К. Е. Маковского [1]. Что ж, это хорошо и даже, быть может, необходимо, но что необходимо безо всякого сомнения, то это почтение деятельности И. К. Айвазовского, который выступил в первый раз перед публикой 50 лет тому назад [2]. К сожалению, я не знаю точного числа и месяца, но знаю, что скоро (в течение этой зимы) должно наступить его пятидесятилетие. Не конфискуя ничьих заслуг, я все-таки полагал бы, что о юбилее Айвазовского поднять вопрос следовало бы; и так как молчат об этом все и, сколько я знаю, нигде в печати не было об этом упомянуто, то будьте добры, поместите в этом смысле у себя заметку и пригласите тех, кто помнит и может с точностью указать время, откликнуться. (Только без упоминания моего имени — причины уважительные, поверьте.)

Айвазовский, кто бы и что ни говорил, есть звезда первой величины во всяком случае, и не только у нас, а и в истории искусства вообще. Между 3—4 тысячами номеров, выпущенных Айвазовским в свет, есть вещи феноменальные, а навсегда таковыми останутся, например, «Море» [3] у Третьякова, написанное 4 года тому назад (т. е. когда человеку было уже более 70 лет); все помнят эту картину, бывшую на последней его (Айвазовского) выставке в Академии [4]. На ней ничего нет, кроме неба и воды, но вода — это океан беспредельный, не бурный, но колыхающийся, суровый, бесконечный, а небо, если возможно, еще бесконечнее. Это одна из самых грандиозных картин, какие я только знаю. К ней именно приложимо выражение библейское «Дух божий носяшася над бездною». В начале октября многие из художников были в Москве, и мы все пошли в галерею Третьякова; и вот здесь-то, в таком собрании, мы были поражены смыс-

лом и высокой поэзией этой картины. Все это, впрочем, только мимоходом. Айвазовский и кроме того имеет права на внимание к себе со стороны истории.

Как жаль, что Верещагин выпустил из рук роль, самую завидную, какая только напрашивалась когда-либо художнику. Теперь уже вне всякого спора, что такое Верещагин. Видали ли Вы фотографии с картин, производящих сенсацию[5]? Я видел — это очень печально. И какая честь для художника! Потревожен венский архиепископ. Жаль, что картин этих не будет в России, потому, что, по-моему, только в России он был бы правильно понят и оценен.

Уважающий Вас И. Крамской.

552. А. С. СУВОРИНУ

11 декабря 1885 г.

Дорогой Алексей Сергеевич!

Как у Вас повернулась рука и из какого центра в мозгу вышло повеление написать Ваши строки: «Вы меня не любите как человека, и, быть может, вы правы»[1]. Что это такое? Ничего не понимаю; дошли ли Вы до этого собственным умом или Вам кто-либо об этом пропел, и Вы поверили? Только, воля Ваша, это на меня как гром. За что? Уж если на то пошло, то на меня возможно взвести все, что хотите, только не то, что Вы пишете: «*как человека*». Протестую всеми силами моей души.

Что Вы за человек? Я слышал, как Вас много и горячо осуждают, но за что?.. Что Вы чему-то изменили, кого-то поддерживаете из тех, на кого честно когда-то нападали...[2] и т. д. Словом, не человека, а принцип... Я этого не знаю, клянусь, ничего не знаю!.. И потому для меня это все равно, что белая бумага... Для меня же Вы, кроме таланта (которого никто никогда не отнимал у Вас), есть то, что я вижу и что на меня непосредственно действует: голос, глаза, улыбка, смех... и если меня разобрать хорошенько, то все мои приговоры о людях и все привязанности, все мнения складываются вот только из этих немудрых элементов: голос, смех, походка, манера молчать... Словом, видимое есть те данные, по которым я крепко и всегда составлял о людях мнения и всегда держался только их. Нельзя сказать, чтобы я не верил вовсе рассказам, но раз я увидал человека — кончено, я уже имею собственное о нем мнение, совершенно независимое от слухов... Не верите? Ваша воля, но это так. Это самонадеянно?.. не знаю. До сих пор я не раскаивался, когда слушался впечатления. Когда же случалось рассуждать о гражданских мотивах с людьми, то я занимал вот какую позицию: укажите мне, какая газета лучше? и где гражданская

доблесть? Раз. А потом второе: вот, например, В. П. Буренин, когда-то он сам смеялся над Страховым [3], а теперь имеет благородство и мужество сознаться, что не мог Страхова оценить... Это только выигрыш и повышение. Вот я думаю, что и у Вас произошли некоторые перемещения точек зрения, откуда те же предметы, да не те... Ну, словом, хочу и думаю хорошо... Говорят еще: да «он продал себя»... Позвольте... позвольте... Кому? Вы знаете? Докажите... Ну, известно, поднимание тона и кивание на кого-то, кто все это досконально знает, но которого я так еще и не видал... И потом, разве ж тут человек? Ведь это что: война! Полено под руку попало — валяй поленом, другое что — этим! Ну, а когда все это кончено и человек, отдышавшись, начинает разговор, смотрит мне в глаза... вот тут человек — и я его знаю... и зачем не сказать? Этого человека я люблю, я его помню, и очень сожалею только, что обстоятельства так сложились, что мы не близки и... не друзья (по-видимому). А причина, почему я (относительно более свободный человек) редко к Вам заглядываю, это, по совести, вот что, в двух словах. Вы знаете изречение: хочешь разойтись с человеком — дай денег ему... Видите, история длинная, и Вы вполовину не догадаетесь: что? куда? отчего? Но это и неважно, важно одно: напрасно Ваша рука написала эти странные слова. Я ни чуточки не обижаюсь... но сожалею, что Вы не пластический художник: тогда бы и Вы верили только собственному личному впечатлению. А впрочем... вот это выходит уже действительно самообольщение... полагать, что я произвожу впечатление, сообразное моим (предполагается — возвышенным) качествам.

Что касается сравнения Маковского со мною [4], то я должен сказать Вам, что Вы ошибаетесь. Маковский на год моложе меня, а выступил на суд публики раньше — это несомненно. Я приехал в Петербург учиться в 1857 г., в натурный класс перешел в 1858 г., а Маковского еще не было, правда, но в конце 59 или в самом начале 60 года [5] он приехал из Московского училища вместе со многими другими: Шишкиным, Лемохом и т. д.; в это время Маковский уже имел 2 серебряные второго достоинства медали, полученные им еще в Москве, так что он приехал, так сказать, готовым, и приехал работать на золотые. Но его заставили получать еще 2 серебряные медали первого достоинства. За живопись он получил очень скоро (кажется, в год приезда), а за рисунок так и не получил. Но в то время можно было работать на золотые медали и не имея 4 медалей серебряных. Маковский и работал. В 1860 г. он писал (и не кончил): «Христос исцеляет на площади слепых, хромых и прочих увечных». За это ему разрешили конкурировать на золотую. В 1861 г. работал вместе с другими: «Харон перевозит мертвые души через реку Стикс», и не получил; наконец, в 1862 г. он писал по собственному эскизу: «Убиение сына Бориса Годунова Федора» [6]. За эту картину он и получил золотую медаль малого достоинства. Я же кончил классы в 1861 г., в конце, т. е. в это время я имел все серебряные медали, а в 62 году мог писать на малую золотую

медаль и был на конкурсе. Эскиз мой: «Поход Олега на Царьград» [7] (переход через Днепровские пороги собственно) был утвержден. Я получил мастерскую, но заболел, уехал в Москву, и мне разрешили конкурировать на следующий год, по моему прошению. В 1863 г. я писал на золотую медаль: «Моисей из камня извлекает воду» [8], и получил ее (сентябрь). Таким образом, мы сравнялись... а через 2—3 месяца после того экзамена, когда я получил свою малую золотую медаль, должен был состояться конкурс из 14 чел[овек] на большую золотую медаль (ноябрь, 1863), к столетию Академии (в 64 году), от которого мы и отказались. Итак, как считать 25-летие? От какого знаменательного события? До сих пор все юбилеи художников (какие были) считались с получения большой золотой медали, т. е. с момента окончания Академии и получения пенсионерства за границей. У нас этого термина нет. Стало быть, надо взять, должно быть, более важную эпоху: появление художника перед публикою... то и тут ни я, ни Маковский прав, кажется, не имеем (пока), потому что «Харон перевозит души» Маковского был на выставке 61 года осенью (сентябрь, октябрь). Подождать надо немного... а впрочем, что ж я за другого считаю... Комитет должен лучше знать.

Кроме того, Вы, кажется, не поняли моего выражения: не упоминать моего имени [9]; это никак не относится к юбилею чьему бы то ни было, а только я просил бы Вас не упоминать, кто сообщил Вам об Айвазовском! Вот о чем. Да, кстати, и вообще мое имя возбудит только пыл неудовольствия между художниками. А я нездоров: вот три года доктора все рассказывали и то, и другое, и третье, а на поверку вот что вне сомнения. С месяц обнаружилось: аорта и артерии так расширены, что столкнули правое легкое в сторону; и теперь у меня под вторым ребром, у ключицы, справа, бьется сердце, т. е. сердца не слышно почти, сравнительно. В одну прекрасную минуту — прощайте. Значит, шалит сердце, аорта и давила легкое, отсюда и кашель, а теперь боль, боль и боль.

Преданный Вам И Крамской.

553. А. С. СУВОРИНУ

12 декабря [18]85 СПб

Я было написал тут кое-что о Верещагине, как только получил из Вены письмо и фотографии, да бросил, потому что вышло и специально и для многих было бы неубедительно, особенно при отсутствии картин [1]. Меня вот что удивляет немало во всем этом шуме: это полное игнорирование достоинства самих картин. Как будто оно не подлежит ни малейшему сомнению, тогда как все, что Верещагиным написано, распадается на два

резких отдела: вся мертвая, неподвижная натура написана удивительно, все живое слабее, и чем труднее живописная задача, т. е. лицо, тем менее оно что-нибудь значит. Верещагин предпочитал всегда (за исключением первых его 22 картин, бывших на выставке этнографической в 1868 г.[2] в здании министерства госуд[арственных] имуществ, после покорения Ташкента; тогда были его «Опиумоеды»[3] — лучшая картина) перенести выражение с головы на всю фигуру, а еще лучше на несколько фигур, соединенных вместе, благодаря только какому-нибудь забористому событию. Таким образом, с одной стороны, он отводил глаза наивным, поражая их или сюжетом или отделкой архитектуры; людей же более требовательных он манил, что все это еще не то, что он что-то сделает, несомненно сделает, потому что вот как он хорошо пишет! С другой: выступая поборником самых высоких идеалистических требований в своих каталогах[4] и тенденциозным подбором сюжетов, ему довольно долго удавалось отвертеться от предъявления чистохудожественных документов человеческой головы, написанной, разработанной и конченной так, как теперь многие пишут. Но этого-то он и не может: для меня это давно ясно, да и не мне одному. Я убежден, что Верещагин не примет вызова снизойти с мировых задач, с философии, политики, социальных доктрин, и написать просто *картину*, самую заурядную картину, где было бы человеческое лицо, в величину обыкновенную, чтобы лицо это носило на себе следы чего-нибудь пережитого, чтобы оно, наконец, само по себе было интересно. От этого он очень давно отказался; и уже теперь, конечно, не в силах вернуться.

Я помню, как он раз отозвался о таких людях, которые пишут головы, и только головы, мешая в их число и Рембрандта и других: «Ну, что вы там говорите — голова, голова, — да ведь если двадцать лет писать все только один нос, как Рембрандт так, конечно, можно набить руку и можно дойти до отличных результатов. Но ведь это *не главное*».

Меня, собственно, в Верещагине более всего интересует внутренний мир этого человека: что он такое сам по себе. Я его знаю, т. е. думаю, что знаю, я долго его наблюдал, и он производит печальное впечатление в конце концов, мало того — ужасное. Вообразите себе только такого человека, который не чувствует потребности в ком-либо из людей вообще, т. е. он нуждается в людях как орудиях, и только. Прибавьте к этому совершенную эмансипацию от так называемых априорных идей (в кантовском смысле) и в практике жизни необычайную зоркость: что можно схватить и присвоить. Что это такое? Божество ли свободное или демон? Притом какая гениальная наивность обращения, симпатичность, простота, детская доверчивость, и... чуть только человек все это принял за чистую монету, как сейчас же он будет поставлен на благородную дистанцию. Как хотите, а это люди последней формации.

Преданный И К р а м с к о й.

554. А. С. СУВОРИНУ

16 декабря [18]85 г. СПб

Дорогой Алексей Сергеевич,

Три дня не мог написать Вам строчку в ответ на последнее письмо. Начну писать — больно в груди; начну работать — больно там же; начну потихоньку ходить — через 10 минут то же. Словом — черт знает что такое.

О Вас я знаю больше, чем Вы думаете, и это потому, что Вы соприкасаетесь с большим количеством народу. Например: я уже давно знаю, как Вы обходитесь и как Вы оплачиваете Ваших служащих и тех, чьи сочинения издаете. Это и для меня не секрет, как и для многих. Человеческое сердце штука, в сущности, весьма мало исследованная. Вы пишете [1], что никогда не смотрели на деньги как на что-то стоящее внимания. Я это так хорошо понимаю и верю, что если бы Вы и не написали об этом, то я все равно знаю — и знаю давно на опыте. Я сделал ошибку (и крупную), когда к Вам обратился за деньгами [2], но не потому, что этого делать не следовало, а потому, что я Вас тогда еще не знал с этой стороны. Я думал, что Вы, как и другие, при увеличении средств, прежде всего позаботитесь, чтобы где-нибудь лежал запас. Оказалось, что Вы были гораздо более человек идеи и деятельности, чем наживы, и я это увидал очень скоро; мне стало ужасно совестно, и я не мог прийти к Вам просто как прежде, пока не очищу себя. Но ведь и мое положение было (да есть и теперь) из рук вон плохо. В момент, когда я к Вам обратился, я был усталый морально от почтовой гоньбы на портретах, но еще довольно сильный и желающий что-нибудь сделать путное (картину, например). Видя, что время уходит, а просвета к свободе труда нет, — я решился. Вы искренно и сердечно отнеслись ко мне. За это Вам мое искреннее и глубокое спасибо. Но... как раз тут-то и случилось со мной обстоятельство: я увидал, что смерть недалеко. Я заболел одной штукой (в левом боку паха завал, который в восемь дней чуть не унес меня вовсе), вроде заворота кишки. Доктора сказали, что если повторится это, то им уже делать будет нечего. Поднявшись на ноги, я с ужасом окинул свое положение — умру, дети и семья нищие в буквальном смысле слова. Что делать? Я самым лихорадочным образом метался; нечего раздумывать: беру все заказы, которые предлагают, и ничего путного не мог выдумать, как построить дачу в пользу дочери. Сыновья уже подымались на ноги: гимназия оканчивалась, а дочь... ну, хоть что-нибудь, потому что деньги, если бы оставалось каких-нибудь 5—6 тысяч, очень скоро будут съедены, а это все-таки хотя малый, но всегдашний доход. Началась постройка, а там, несмотря на каторжный труд, долги новые... и так до сих пор. Только прошлым летом и все долги погасил, исключая Вашего. Но это потому, что Вы лучше всех. А уже история

известная — хороший всегда подождет; и в эти отношения мои к Вам, внутренние, не закрадывалось ни разу сомнение, и слава богу — доказательство, что как я в Вас был уверен, так и Вы, несмотря ни на что, не могли меня отнести к числу тех, о которых говорят: «черт с ним»! Итак, за желание (и страстное) свободы труда я наказан довольно. Теперь я полагаю, что пусть уж будет все так, как угодно судьбе: буду жив — что-нибудь сделаю, нет — лично мне будет жаль, потому что мир (по-моему) лишится недурной картины [3]. Но ведь этого проверить нельзя, и потому — это мое личное дело.

Теперь о портрете. Опять? Позвольте и мне — в последний раз [4]. Я встречаюсь вот уже во второй раз (на пространстве 3 лет, стало быть) с твердым убеждением, с тем, что «я сделал портрет так, как хотел сделать». Никакого сомнения ни у кого нет, что я бы мог ошибиться, обмануться, не понять, мало того — просто не суметь. Почему? Это, положим, с одной стороны, лестно, что меня считают даже как будто всемогущим; однако ж подобное всемогущество обходится несколько дорого. Я хотел сделать Ваш портрет, раз Вы выразили желание, и я серьезно и с удовольствием его работал и наблюдал, — мне казалось, что положение, которое я выбрал, было самым обыкновенным положением журналиста, чрез кабинет которого протекает ежедневно толпа народу всякого. Что же я сделал? Однако ж, когда сделал, то оказалось не совсем ладно. Но почему же никто раньше ни намека, ни звука не издал, что портрет неверен? Напротив, Ваши близкие, дочь и жена, когда были, сказали, что они не знают, где живой и где нарисованный Алексей Сергеевич. Если это были только фразы, то жаль, что попались эти фразы, а не другие, которые можно было бы отличить... Но и это все еще не беда... Беда началась с выставки [5]. Там, на выставке, я слышал столько похвал, что, будь я немножко глупее, я бы Вам утверждал, что портрет единственный, превосходный, и лучше никто никогда не напишет, — словом, был бы развязен, но так как я способен слушать и всегда отыскиваю причину, почему что говорится, и всегда стараюсь удовлетворить справедливое желание и инстинкт, то и в этом случае я жадно вникал, что мне сказали. По совести я чист. Никакой даже отдаленной тени задней мысли у меня не было, когда я работал, и ничего дурного о Вас, как о человеке, у меня не шевелилось никогда ни до этого, ни после, до сего момента. Если же там, в портрете есть что-нибудь, то это просто недостаток мой как живописца, а не как человека, имеющего какие бы то ни было намерения. Этих намерений нет, их не было, и я их решительно отрицаю. Но вот что было в моей практике. Портрет Д[митрия] В[асильевича] Григоровича [6] принес мне немало огорчений, да в последнее время портрет Майкова [7]. А между тем у меня не было и тени сделать что-нибудь смешное, кроме совершенно естественного увлечения художника видимой характерной формой, без подчеркиванья. В Вашем же портрете нет и этой черты.

Но, разумеется, я понимаю, что при каждом взгляде Вашем и близких Ваших на портрет вспоминается милый поступок Мамая Экстазова [8]. Чтобы вытравить это, насколько в моих силах, я предложил бы Вам следующее: позвольте мне портрет обратно, а я напишу другой, напишу с истинным удовольствием, готовностью, и нисколько это для меня не будет отяготительно. Если Вы исполните мое желание — я буду Вам благодарен.

Между прочим, я просил бы Вас, при случае, обратить внимание на некоторых Вам близких знакомых — кто и как обо мне отзывается. У меня есть несколько таких непримиримых, которые, не зная меня хорошо, будут очень рады всякому злу, какое можно мне сделать. Случай представится, впрочем, скоро. Я не буду на юбилейном обеде Маковского [9], да полагаю, что никто не будет и из передвижников. Он такую штуку урвал с товарищами 2 года тому назад, что просто прелесть [10]. Я очень резко говорю, но надо знать, чтобы оценить. Подписать адрес — другое дело, я не желаю быть несправедливым, но присутствовать там, где есть Маковский Константин, добровольно не буду.

Преданный Вам И Крамской.

555. А. С. СУВОРИНУ

18 декабря [18]85 г.

Дорогой Алексей Сергеевич,

Долг мой еще не погашен. Это вне сомнения. Я у Вас взял 5000 рублей, из которых возвращено в три срока 3000 рублей: 900 рублей чрез В. П. Буренина. Чрез год после этого я взнес 1100 рублей Вам лично и потом, еще чрез год, тоже 1000 рублей. По моему счету остается еще 1000 рублей взнести Вам, а потом я хотел с Вами иметь разговор о портрете [1]. Но он ни в каком случае не может быть оплачен дороже того, что мне тогда платили, а публика мне платила 1000 рублей. Теперь она платит дороже, а тогда была такая цена. Следовательно, это ни переоценке, ни спору пусть не подлежит. Что же касается теперешней моей затеи — написать портрет Александры Алексеевны [2], то Вы во всем этом ни при чем, и этого в расчет я принять не могу, потому что я делаю это, удовлетворяя своей внутренней потребности... Кому портрет нужен, я не знаю, но полагаю, что ее детям, когда они вырастут, будет приятно его иметь.

Так я и начал с тем работать, что ни Вы, ни А. П. [3] не будете в состоянии перенести зрелище схожего портрета, дети же ему обрадуются. Так я и считаю дело конченным. Прошу и Вас взглянуть на дело с моей точки зрения.

Что касается моей картины [4], то участь ее (и моя вместе) очень странная. Я сказал о ней и о том, что мир ее не увидит и лишится, иронизируя.

Да и как иначе говорить об этом, когда я сам не видал своей картины (которая только начата) вот уже 6-й год. Помнится, раз я Вам это уже сказал однажды, когда Вы точно так же, как теперь, сказали, что я ее долго пишу. В том-то и дело, что я ужасно долго не пишу, а почему? В последнем письме [5] достаточно тому высказано основания, и удивительно, сколько бы и что бы я ни написал другого чего, все-таки говорят, что я долго работаю над чем-то, хотя бы по расчету самому придирчивому и времени у меня не оставалось бы для нового труда. Вот как иногда слава, раз пущенная в ход, не сворачивает с дороги.

Что до Передвижной выставки и Маковского [6], то нужно знать, что и как произошло, чтобы обвинять художников, и сказать, что если бы мы пришли, то ему было бы совестно.

Глубоко уважающий и преданный Вам И Крамской.

556. А. С. СУВОРИНУ

22 декабря [18]85

Дорогой Алексей Сергеевич, честное слово, и сердечное убеждение с моей стороны — ручательство, что расчет мой близок к истине, мало того, он совершенно справедлив. Я должен еще Вам 1000 р. и считаю себя таковым, потому что я хоть присягнуть готов в верности тогдашних цен за мои портреты.

Что же касается того, что было до займа [1]: портрет А. И. и рисунок с Вас [2], то с Вашей стороны жестоко вытаскивать на свет божий давно порешенные подробности. Остается стало быть портрет теперешний Александры Алексеевны [3]. Об нем только я и скажу. Признаюсь, что если бы я рассчитывал квитаться таким образом, то, честное слово, я бы воздержался; мне просто было донельзя жаль; всех обрушившихся на Вас несчастий [4] я ничем не мог отвратить, а тем менее помочь, но чем-нибудь сделать свое сочувствие Вам заметным было в моей власти, и я хотел воспользоваться Вашим отсутствием, чтобы к возвращению Вашему в Петербург с Кавказа портрет был уже на месте, тем более что я был совершенно свободен. Но тогда, немедленно, портрета я не достал [5], и вот почему затянулось дело. Но изменяет ли это смысл самого дела? Нимало; ввиду, однако ж, Вашего образа мыслей теперешних, т. е. того, что Вы считаете портрет и этот, я должен подумать и выслушать при личном свидании с Вами как то, что Вы скажете, так и просить принять в соображение то, что я скажу.

Ну уж, а о процентах Вы написали напрасно [6].

Речь Вашу я, конечно, читал [7] и даже хотел написать по поводу ее, да хорошо, что воздержался. Потому что на первое впечатление она показа-

лась несколько обидной для Маковского, мало того, не только для него, но даже и для тех дам, с которых он писал портреты. Но я потом подумал, прочел второй раз, послушал других и успокоился. Насчет юбилеев Вы верно говорите: 50-летие может быть общественным и менее пристрастным. Если новое поколение, ничем не связанное с предшествовавшим, признает заслуги, то, значит, влияние захватывает некоторым образом историю. Таков Айвазовский. Время, с которого следует считать начало деятельности художника, неопределенно, как кажется. Все юбилеи художественные, бывшие до сих пор, все только 50-летние и официальные: Бруни, Уткин, Толстой [8] и другие считались со времени получения большой золотой медали, т. е. окончания Академии и получения заграничного пенсионерства. Маковский первый, которому выпала честь быть почтенным неофициально; хотя по новости дела усердные люди пропустили некоторых, имевших не менее прав, чем Маковский, например Перов и Шишкин. Обоим уже давно миновало, Перову еще при жизни. Как бы то ни было, но хорошо и то, что общество начинает принимать хотя какое-нибудь участие; авось наступят времена и более теплые.

Прочту с особым интересом то, что Вы называете лебединой песней [9].

Глубоко преданный и уважающий Вас И. Крамской.

557. Н. А. БЕЛОГОЛОВОМУ

С.-Петербург, 31 декабря 1885 г.

Глубокоуважаемый Николай Андреевич!

Недавно узнал я от графа Протасова Ваш адрес и хочу засвидетельствовать, что я часто с удовольствием и благодарностию вспоминаю Ментону, вспоминаю Вашу дорогую заботливость обо мне грешном. А я все еще на свете. Все сопротивляюсь; и уже настолько привык к своему положению, что наблюдаю даже, как это оно там переменяется. А что перемены значительны, то это без всякого сомнения. Говорить ли Вам о моих немощах? Лучше не надо, да и боюсь переврать. Скажу только, что кашель прекратился (т. е. почти прекратился), и это в ноябре-то месяце, и в Петербурге, и как-то разом, так же разом, как и передвижение вперед аорты. Она теперь у меня стучит справа во второе ребро, да так иногда страшно, что беда. Было очень больно, но С. П. Боткин с Головиным [1] что-то такое дали, да навесили на меня глиняную медаль, и я становлюсь почти молодцом. Вторая неделя как идет к лучшему. Одно жаль — лишили меня питья и всякой жидкости. Подумайте только, на все про все 5 чашек в сутки. Тут и вода, и суп, и чай, и молоко. Возьмешь одного — другого не получишь — и это при усвоенной привычке пить и много и чего хочешь. Огорчение! Сначала мучила жажда, а теперь начинаю привыкать.

Картину «Царица Александра»[2] я, наконец, укладываю, и она скоро поедет туда — на берега Средиземного моря. Хорошо там, жаль, что не увижу ни часовни, ни тех перемен, о которых мне рассказывал Николай Алексеевич, т. е. новой аллеи к кладбищу... А какой чудесный вид оттуда должен быть теперь!

Во Флоренции я был 10 лет тому назад[3], и был недолго — следовательно, не знаю города, но кое-что все-таки помню. Помню галереи, соборы. Вот, я думаю, Вы изучили теперь все это.

Прошу Вас передать мой искренний и сердечный привет Софье Петровне[4]; да к концу похвастаюсь, что дочка моя, известная Вам ветреница, начинает подавать мне серьезные надежды, что уже есть некоторый живописный талант.

Примите выражение моего глубокого уважения от благодарного

И. Крамского.

1886

558. А. С. СУВОРИНУ

3-е Генваря [18]86 СПб

С новым годом, дорогой Алексей Сергеевич,

Первые дни праздника я не имел момента свободного, чтобы написать о «лебединой песне», как называете Вы свой рождественский рассказ [1], а потом хотел при случае; и вот случай сам собою представился: это Ваш сегодняшний фельетон о Грибоедове и его «Горе от ума» [2].

Почему Вы называете рассказ старого кавалериста лебединой песней? Потому ли что он лучший, или потому что последний и вместе с тем лучший? Но вот начинается еще песня? Значит не последний. И слава богу.

Но о рассказе. Прочел с совершенным удовольствием, если можно назвать удовольствием признание верности тех положений, какие Вами взяты, и если можно назвать удовольствием грустное сознание, что все, что Вы приписываете женскому характеру и натуре, верно до мелочей. Я могу только подтвердить Ваши наблюдения своими и в унисон сказать: в женской натуре есть такие глубокие трущобы, что если беспристрастно взвесить обе половины человеческого рода, то не знаешь, которая хуже. Наивные люди удивляются; но ведь это потому, что они живут все еще романтическими бреднями, тогда как женщины давно эмансипировались и от романтизма и от... того, что называлось когда-то долгом, да и, наконец, чем бы и как ни назывались те цепи, которые сдерживали инстинкты животной натуры, они никогда не были настолько крепки, чтобы можно было спать спокойно. [...] Это такая грустная и тяжелая истина, что в настоящее время другую такую не скоро сыщешь. Было ли когда-либо иначе или не было — не знаю; но сердцу очень хочется верить, что было когда-то иначе, и что, быть может, опять будет. Однако ж насколько хватает человеческого предвидения — я берусь утверждать, что в ближайшем бу-

дущем относительно этого будет хуже. Сдерживать в человеке скота ничего не может, кроме религии, и то только в период наивного и детского экстаза. По крайней мере, я не знаю другой узды, столь же действенной.

Но отчего же человечество теперь т а к о е? Смейтесь, пожалуйста, но я думаю, что причиною тому музыка! Каково, не ожидали? Я чувствую, что это странно для тех, кому это не приходило в голову, но я уж· давно думаю и убеждаюсь, что музыка виновата во многом. Посмотрите, пожалуйста, как иная девица 16-ти лет, совершенно порядочная, поет, и поет, о таких вещах, о которых без краски стыда не скажет. Подите в общественные собрания и послушайте музыку, особенно ту, что называется опереточной, наблюдайте за *собой только*, и вы будете поражены теми брожениями, которые в Вашей крови происходят. Наблюдайте за другими — тоже.

И так сегодня, завтра, десять лет, смотришь, новое поколение народилось из рук вон нервное, без воли и характера, и психопатический тип налицо, и стоит человечеству прожить в такой обстановке лет 50, как деды умрут от ужаса, если повстают с кладбищ...

Впрочем, не бросить ли эту материю?

Я чувствую, что теряю хладнокровие и могу наговорить много такого, что понять будет уже нельзя.

Что же касается этюда о «Горе от ума», то мне, признаюсь, лишний раз удивительно, неужели и до сих пор есть литераторы, которые о «Горе от ума» так думают, как Вы пишете. Благодарю, не ожидал. О Белинском я не говорю — его теперь читать уже невозможно. Года два тому назад попробовал и бросил — не мог. Господи твоя воля, да ведь я, ей-богу же, никогда не мог достаточно наизумляться, как это в 20-х годах написана такая комедия! Я знаю, что Пушкин говорил о Чацком, и удивлялся тоже, но написать такую комедию более 50 лет назад — воля Ваша, изумительно! А Чацкий — один из самых живых действующих лиц в комедии. Он положительно в уровень (если еще не выше) и Фамусову, и Скалозубу, и Лизе. Словом, если есть мнения, несогласные с этим, то замуравьте меня после этого в склеп: я знать ничего не хочу или я ровно-таки ничего уже не понимаю. Но я всегда думал, что мы, русские, в «Горе от ума» имеем самое великое в мире произведение литературы, что эта комедия не уступает ни одному, самому прославленному и великому. Что ж есть еще больше Шекспира? Ну, так Шекспир потому только и больше Грибоедова, что написал не одного «Гамлета», как Грибоедов, а еще «Отелло», «Лира» и много других. Превосходство количественное, но не качественное. Нет, это Вы хорошо начали. И по поводу чего это написано? [3] Или просто так, давно хотелось?

Уважающий и преданный И К р а м с к о й.

559. А. П. БОГОЛЮБОВУ

10 Генваря [18]86.

Глубокоуважаемый Алексей Петрович, Спасибо Вам, что не осерчали на меня за молчание на присылку моих писем [1]; но бог свидетель, что я никуда не годное бревно становлюсь. Ни движения, ни дела — когда вспрыснут морфия, то я несколько часов могу держаться вертикально, а то шабаш: ложись и кричи.

С новым годом и я Вас поздравляю и от души желаю всякого благополучия. К Вашему предложению заменить образ царицы Александры [2] вместо живописи масляной изображением на лаке не могу иначе относиться, как с одобрением и согласием. Положим, дорожить собою очень-то не следует, но все-таки приятнее, когда вещь сохраняется так, что по ней можно судить. Графа Протасова я не вижу и не знаю, когда и где увижусь, но при случае выражу и от себя мнение, согласное с Вашим.

Картины Ваши доставлены [3], и я при первом разе скажу Беггрову, что надо поправить. А то в первом Вашем известии об этом было сказано так, что пусть Беггров посмотрит, правильно ли там все, он и видел и говорит — верно; а теперь есть указание. Вот как, Вы видите, мой почерк изменился; боль не дает возможности твердо выводить строки.

Кланяюсь со своей стороны кто меня помнит в Ментоне. Место хорошее. Кончаю.

Желаю Вам всякого счастия и здоровья. Ваш И. Крамской.

560. Н. А. БЕЛОГОЛОВОМУ

С.-Петербург, 17 января 1886 г.

Глубокоуважаемый Николай Андреевич!

Дочь моя (как Вам памятно, вероятно) еще в Ментоне огорчала меня тем, что выводила на свежую воду многие обстоятельства моей домашней жизни. Очевидно, я виноват сам, давши ей столь прямолинейное воспитание или, лучше сказать, лишив ее того распространенного воспитания, по которому узнается человек хорошего тона. Не сделай я такой крупной ошибки вначале, Вы бы не знали, что я заглядываю в медицинские книжки. Все было бы шито и крыто, и я сиял бы себе от удовольствия, не конфузясь. Теперь дело иное: получив от Вас реприманд, я пошел разыскивать виновных, и только тут открылось, кто это мне удружил. Но ведь позвольте же Вам сказать, как все это было. Я заглянул действительно, и заглянул (о ужас!) на даче у Сергея Петровича [1]. По возвращении из

Ментоны, летом, я поехал к нему показаться, остался ночевать и на сон грядущий попался мне медицинский журнал, где я прочел один реферат о грудной жабе. Читаю и глазам не верю — все как по писаному, что со мной бывало (и есть иногда теперь) в течение 7—8 лет. Это те припадки, о которых я и Вам рассказывал, что около сердца развивается как будто теплота, дыхание захватывает, я катаюсь от панического страха и боли в левую руку, до оконечностей пальцев. Так бывает 10—15 минут и даже больше, а затем проходит, и я как ни в чем не бывало хожу, работаю и пр. месяц и два. Вот и все. Только тут я узнал, что эта болезнь называется грудной жабой. Но ведь к ней я успел уже привыкнуть, и знаю, что моя форма чисто нервная (говорят). Однажды, за обедом я и рассказал, как я узнал, что у меня, например, грудная жаба. Соня слышала все, и слышала также сделанное замечание кем-то: что вот как нехорошо заглядывать в медицинские книжки, и что вот я все думаю да, пожалуй, и додумаюсь, и т. д... Словом, что говорится в таких случаях и что я сам часто говорил своему ближнему. Но так или иначе, а я, ей-богу, упрека не заслуживаю ни в хандре, ни в прислушивании к разным внутренним ощущениям. То есть последнее, пожалуй, верно, но ведь как же прикажете быть, когда я не просто чувствую что-то такое, что трудно уловить и надо внимательно подстерегать в себе, а положительные боли: все правое легкое, т. е. это место от грудной кости до лопатки, внутри болит, и я не могу лежать более 10 минут ни на правом, ни на левом боку, ни на груди, и только могу на спине? Что я катаюсь целые ночи, как кубарь, что у меня стрельба и рвущая боль от грудной кости и начала второго ребра в правую руку до локтя,— как я этого не замечу, когда я в это время не могу сидеть и не нахожу места? Воля Ваша, а я живой человек! И так как этого со мной не было до осени (кроме тупой боли в груди), а с тех пор это продолжается упорно, с маленькими перерывами, и иногда целые дни беспрестанно, то я об этом и говорю. Если же это называется мнительностью, то бог с ней. Лишь бы только она оставила меня в покое, а уж я о ней заботиться не стану.

Голубое небо и вечная весна — средства несомненно испытанные, и если я что понимаю и в чем убежден, так именно в том, что стоит мне все бросить и уехать из Петербурга на юг, и я буду похож на человека опять. Но... ей-богу же, есть помехи, и серьезные. Впрочем, на весну я, вероятно, поеду куда-нибудь.

О Флоренции знаю мало. Проезжал весною, было чудесно, а зима бывает иногда капризная: так, например, лет шесть тому назад там жили наши знакомые; ну, там они видели и снег и мороз. Правда, чрез неделю все опять миновало, но тем не менее!

Ну скажите, ради бога, разве я могу не роптать на дочь? Ведь ее выходка совершенно испортила письмо,— целый лист занят был никому не интересными объяснениями.

Айвазовский теперь здесь. Видел его вчера. Вот человек — молодеет. И какой он молодец! Конечно, он много пишет неважного, но рядом, тут же, иногда даст вещи, чудесные в полном смысле слова[2]. Завидная организация!

Спасибо Вам за теплое слово о таланте дочери. Да я бы не стал говорить, если бы это было такое, что мне уже давно знакомо по разным примерам в барышнях; но тут, я Вас уверяю, я становлюсь иногда в тупик. Положим, это не противоречит моим теориям о талантах, т. е. что они (таланты) берут все сразу, как будто так и надо; но все-таки, знаете,— то все были мужчины, а это... позвольте — на что похоже? Девчонка, и так сильно, как будто уж мастер. Подумаю иногда, да и станет страшно: ну как это пустоцвет? Ведь, говорят, бывает иногда, что очень талантливые дети глупеют; череп срастается, что ли? Или же, если и этого не случится, то опять личная жизнь грозит превратиться в трагедию. Ведь это же женщина! И вдруг — художник, да чего доброго — настоящий! Неужели не трагедия? Вы говорите: *«талант — это величайший ресурс в нашей взбаламученной жизни»*. Конечно, да, но только не в женщине. По крайней мере, мы не имеем достаточно много опыта, и еще не сформировалось отношение общества к таланту женщины — кроме талантов специфических. Ну, а те отношения не из желательных! Извините, что распространился о близком мне предмете.

Николай Александрович[3] просил меня написать портрет дочери Тепляковой, Валентины Петровны. Скоро будет кончено.

А засим, быть может, еще до свидания, конечно, в Петербурге.

Глубоко уважающий и преданный И. Крамской.

561. В. В. СТАСОВУ

28 Генваря [18]86 СПб.

Многоуважаемый Владимир Васильевич!

В субботу, на концерте Рубинштейна, я основательно простудился и слег; только сегодня могу немного подняться и отвечаю Вам относительно фотографий Верещагина[1]. Отвечаю, но пока не отсылаю, а почему — тому следуют пункты: во-первых, это вещи крайне поучительные, иметь их мне очень хочется; во-вторых, не послал Вам эти фотографии тогда же, немедленно по их получении от Третьякова, потому, что слышал (не помню от кого), что у Вас он такие же уже видал; и, в-третьих, в субботу Вы мне сами говорили, что имеете тоже маленькие, а эти маленькие — в формате альбомных карточек. Фотографии у меня со следующих картин: «Святое

семейство», «Воскресение», «Христос на Иордане», «Пророчество», «Христос в пустыне» и «Проповедь с лодки» и потом 2 казни: сипаев и Семеновский плац [2].

Теперь, если, несмотря на то, что у Вас уже есть такие же фотографии, эти экземпляры, которые у меня, Вам нужны, то я, хотя и с сожалением, но расстанусь с ними и немедленно пришлю.

Что меня больше всего удивляет во всем этом шуме верещагинском, так это то, что обе стороны совершенно забывают о самых холстах, как будто достоинство их вне всякого спора и сомнения. А между тем это-то и есть главное, что человечество сохранит и чем оно дорожит. Хороший холст — останется, дурной — забудут. А намерения и идеи Верещагина могли бы с одинаковым удобством быть выраженными другим путем. Как Вам кажется, правильно я думаю? Ведь нельзя же думать, что «Воскресение», будучи величиною аршина в $1^1/_2$, и где голова Христа около вершка и намечена только кляксами, и два смешные китайские солдатика, может быть причислено к картинам евангельским или антиевангельским — все равно. Ведь это же не картина. О чем же речь? И почему шум? Что случилось? Неужто религия пала, потому что художник выставил плохой холст? Странно и непостижимо. Совсем особый мастер — этот Верещагин!

Уважающий Вас И. Крамской.

562. В. В. СТАСОВУ

4 февраля [18]86 СПб.

Многоуважаемый Владимир Васильевич,

Делать нечего — необходимо расстаться с фотографиями. Вижу, что мне не суждено их иметь. Если я писал Вам о размерах картин Верещагина на евангельские рассказы, то вовсе не потому, чтобы не мог сообразить, что бывает и маленькая картинка выше и значительнее большой. Но вот чего не бывает, чтобы маленькая картинка, небрежно трактованная, набросанная необдуманно, как попало, кляксами, да еще на большое историческое событие, или, по крайней мере, на событие, которое чтит почему-нибудь человечество, чтобы такая картинка была выше большой и *серьезно исполненной* [1]. И мне картины Верещагина не нравятся не из-за поповских взглядов, как Вы выражаетесь, и не потому, почему Вы указываете: неспособности будто бы Верещагина к *«историческому* роду» (Вы это говорите о русских художниках не в первый раз) [2], а потому, что картины Верещагина плоски и глупы в самом простом и обыкновенном смысле, да еще потому, что это даже и не картины, а так какие-то набро-

ски, быть может, и колоритные. И я продолжаю удивляться, как это из-за споров и шума никто не сказал, что самые-то холсты плохи. И еще удивительно в Верещагине: событие не важное, какой-нибудь въезд принца Уэльского — картина в площадь, а 30 августа — так себе, пустяки [3]. Я говорю о внутреннем чувстве художника, о его чувстве размера: для одной идеи довольно листа, а для другой мало двадцати. Другое дело, что выйдет у художника уже, так сказать, помимо его воли: маленькое удастся гораздо лучше большого, но это не лишает художника правоспособности оценивать идеи и события. А Вы на меня набросились, как будто я бог знает что сказал. Что же касается до способности или неспособности русских художников к историческому роду, то, на мой взгляд, русские, как и других племен художники, одинаково неспособны. Таких картин исторических, чтобы они переносили в эпоху, везде очень мало, но одного этого недостаточно. Как ни переноси в эпоху (например, Альма Тадема), а нужно еще что-то, чтобы тронуть душу. Вот почему картина, иногда лишенная колорита эпохи, в историческом роде трогает современников, и тем больше трогает, чем больше в ней вечных человеческих страданий или радостей. Но это вопрос такой важности, что я напрасно коснулся его здесь, так как нет ничего легче, как возбудить таким образом недоумение и спор.

Уважающий Вас И Крамской

563. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

4 февраля [18]86 г.
СПб.

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Извините, что я не отвечал на одно Ваше письмо, по поводу Горбунова И. Ф.[1], я становлюсь очень неаккуратен на письма. Не знаю, будет ли ошибкою изобразить Горбунова рассказчиком или нет, но думаю, что оно будет типично. Он и писатель, правда,— но будь он только автор некоторых рассказов, я не знаю,— нужен ли был бы его портрет. Вся Россия его знает так, как я хотел его написать, а впрочем, кто же его знает, быть может, я и ошибаюсь. Мне кажется, однако ж, что в портретах известных людей следует держаться изображения такого, как и чем он заслужил свою известность.

Какой удар и потеря смерть И. С. Аксакова! Вот уж действительно! и в какое тяжелое время! Именно тогда, когда он скоро будет нужен особенно! Бог знает, что будет нужно весной [2].

Не привез ли чего нового Н. Н. Ге? Вы не пишете и почему он приехал в Москву?

Вере Николаевне низко кланяюсь. Здоровье мое все то же, т. е. неважно и весьма.

Уважающий Вас И. Крамской

P. S. А все-таки мне жаль, что Вы уклонились вовсе от ответа по поводу портрета моего А. Н. Майкова. Право, это любопытно. Считаете ли Вы портрет с моей стороны недостойной шуткой? или просто полагаете, что будет много иметь два портрета такого поэта? или самый холст очень неважен, просто интересно, мне лично. Конечно, Вы не обязаны удовлетворять любопытства, но тут статья особая, и как бы Вы ни думали, я очень огорчен не буду. Конечно, жаль, если это очень плохо,— но все остальное я докажу, что не имеет основания.

564. П. М. КОВАЛЕВСКОМУ

10 февраля 1886 г.

Многоуважаемый Павел Михайлович!

Если Вам удобно пожаловать ко мне в среду, в 2 часа пополудни, то я мог бы начать. В среду будет сеанс небольшой [1].

Примите выражение моего к Вам глубокого уважения и преданности.

И. Крамской.

565. А. П. БОГОЛЮБОВУ

21 февраля [18]86 СПб.

Дорогой Алексей Петрович!

Спасибо Вам за письмо [1]. На него я отвечу Вам кратко, но кое о чем буду писать пространно. Во-первых, Вы не совсем верно определяете мотивы о гарантии. Тут действовали практические давления, идущие издалека, и в мере этой лежит надежда, что мы будем поддерживать только слабых и нуждающихся, и хотим поддерживать. Оттого же, что кому-нибудь из нас могла прийти в голову мысль, подобная Вашей, мы были за 1000 верст. Ради бога, выбросьте это из головы [2]. Мне грустно, что Вам подобные мысли приходят в голову вообще. Относительно же того, что Вы в Париже поздно узнали об открытии выставки (то, сколько я знаю), надо было нас в этом извинить. Мы все время были в великом недоумении, где мы сделаем выставку. Только весьма недавно это для нас разъяснилось [3], а почему к Вам не дошло уведомление — это дело почты, очевидно. Я наводил об этом справки. Картины, Вами указанные, будут добыты,

и я приму меры, чтоб исполнить Ваше желание относительно света и освещения.

Теперь о моем намерении. Помогите мне. Вы один это и можете. Дело это честное, а главное, исторически необходимое. Заметили ли Вы в газете «Новое время» дней 5—6 назад известие о том, что Академия будет устраивать передвижные выставки?[4] Вы, конечно, знаете об этом и из других источников, но о газетном сообщении я упомянул потому, что там оно хорошо мотивировано. Там сказано, что по докладу президента последовало высочайшее соизволение на устройство столь хорошего и полезного дела, и сказано точь-в-точь теми словами, которыми мы когда-то (10 лет назад) говорили великому князю[5]. Вот в чем моя забота теперь: что это такое начинается вообще? Что из сего может произойти, и какую роль следует играть Товариществу в будущем, чтобы не стать в ряды глупых и непризнанных детей? История всегда обходится благополучно без помощи тех, кто не поймет своевременно, когда надо пойти с нею в ногу. В чем наша идея? И идея Товарищества? Что давало ему жизнь и силу? И чего не могли сломить ни сила власти, ни сила интриги, ни сила денег? А вот что: Товарищество действительно и искренно делало полезное общественное и, скажу больше, даже государственное дело. Это теперь высказано с высоты престола. Мы не названы, но мы, именно мы, доказали, что то, что мы делали, хорошо. По нашим следам приказано идти Академии. Это большое утешение, но есть и опасность. Академия (как она есть) дела этого не сделает так, как нужно. Когда-то многие говорили: «Вот теперь пора и можно слиться с Академией». Я не думал этого. Но теперь я договариваю (и прежде всего с Вами): *«Пора»*. Но как и по какому поводу? Мы сами заговорить не можем благодаря известной Вам бумаге[6]. Требовать, чтобы великий князь публично покаялся и извинился в ошибке,— тоже нелепо. Но всему можно дать редакцию, если подумать. Вот в чем мой план: если бы Вы приняли к обсуждению мою редакцию и решились написать великому князю, а одновременно, если можно, государю, а также и Константину Петровичу Победоносцеву, для поддержки. Продиктуйте великому князю следующее: «Во исполнение высочайшей воли я, президент, признаю полезным пригласить к обсуждению мер передвижения выставки представителей Товарищества, как знакомых на опыте с организацией этого дела со стороны идеи и со стороны практического осуществления». Пока только и всего. Ведь это можно? Ведь Вы без натяжки убедите государя, что нас забывать не следует, и раз оттуда выйдет подобное приказание, дело станет прочно. Если же об этом узнают в Академии раньше, хотя бы кто-нибудь — все может погибнуть. Такого рода бумажка должна последовать к ним совершенно неожиданно и так, что не исполнить этого они бы уже не могли. Скажите, можно ли сделать это? Беретесь ли Вы провести это тонко, но твердо и честно, т. е. честно в том смысле, чтобы торжествовала одна искренняя идея? Дальше я изложу

план самой организации. Я ручаюсь, что если последует такое приглашение со стороны его высочества, Товарищество докажет, что для него дорого не кружковое самолюбие, а идея: путем передвижения знакомить Россию с русским искусством. Опасно, если Академия, фальшивое, но похожее на нас дело проволочив два-три года, убьет в публике сначала память о нас, а потом махнет рукой и на самое дело. Ведь несколько комично, когда две выставки с одной целью ездят и собирают гроши. Это дело может так глупо происходить только в России. Что выиграет государство, если нас задушат? И еще, положим, мы остаемся, как есть,— это значит, борьба еще лет на 10? Потому что раньше публика, особенно провинциальная, не расчухает, где притворство и где правда. А цензура, а влияние администрации? И пр. и пр. и пр. Ну, словом, как ни поверни, а надо что-то сделать, и сделать решительно. Послужите искусству. Подумайте, встряхнитесь, примите к сердцу это мое воззвание о помощи и убедитесь, что *теперь пора*. Я не хлопочу ни о чем лично, да и Вы тоже, но если нужно, то постараемся вместе. Вы устройте *там* наверху, а я буду исполнять Ваши поручения здесь, пониже. Но только одно: ради бога, примите всерьез это дело. Я Вам свидетельствую, что оно серьезно. Оно, по-моему, столь серьезно, что стоит приехать Вам даже сюда лично.

Теперь вот Вам на обсуждение план организации слияния в общих чертах[7]. По воспоследовании со стороны президента Академии такого приглашения Товарищество входит всем своим составом целиком на выставки общие и, оставаясь пока при своем уставе и, количественно, в том составе, как есть теперь, сепаратно не действует, т. е. на время (неопределенное) прекращает свою личную деятельность, а готово помогать Академии всеми своими силами. Но взамен этого просит равноправного участия в организации покупки картин и передвижения. На общей выставке оно выбирает вместе с представителями Академии, какие картины должны путешествовать, а какие нет. Великий князь получит возможность в таком случае лично убедиться, где лежит центр тяжести любви к искусству настоящей, а не официальной,— словом, подробности я вовсе теперь пока опускаю, говорю только с высоты птичьего полета. Это, конечно, грозит смертью и самому Товариществу как таковому, но что до формы, когда живет дух? У нас есть еще живая душа, но на нее коварно посягают, будем мудры и спасем дело. Привьем Академии свою заразу, а там, что бог даст. Мое правило: не дорожить ничем, лично для меня дорогим, когда голос совести громко потребует какого-нибудь отречения. А как мне горько подымать руку на Товарищество, хотя бы только и кажущимся образом! Жду ответа. Верю в Вас и надеюсь на помощь. А я все-таки болен — и серьезно.

Ваш преданный глубоко и уважающий Вас

И. Крамской.

P. S. Совсем забыл объяснить инцидент с Айвазовским. Мы все (члены Товарищества) были у Брюллова в Царском, там был и Айвазовский. Ну, мы говорили, каждый вспоминал, как давно Иван Константинович на нас действует, и договорились до того, что если кому юбилей следует делать, то уж конечно Айвазовскому, а не Маковскому. Дальше — больше. Юбилей будет в будущем году [8], а теперь пообещаем хоть пока. Сказано — сделано. Мы назначили день. Сидим и мирно беседуем, пьем, едим — и вот тут-то для всех нас совершенно неожиданно Айвазовский встает и предлагает за отсутствующего, но уважаемого художника тост. Мы слушаем: оказывается за Алексея Петровича Боголюбова. Мы, конечно, все бурно его благодарили, нам это было приятно, и мы решили послать Вам оттуда же, из-за стола телеграмму. Хотя — не скрою — я очень удивился, что Айвазовский пьет за Вас. Но оно было сделано так ловко, так просто, так хорошо, что я был обезоружен. Несомненно одно: Иван Константинович по собственному почину предложил тост. Было ли у него что на уме — не знаю, думаю, что это не без умысла с его стороны, но *нам это было приятно*, и мы не хотим скрывать этого от Вас — вот и все.

566. А. С. СУВОРИНУ

25 февраля [18]86

Дорогой Алексей Сергеевич,
Посылаю Вам несколько вопросов по адресу Клевера. Редакция никуда не годная, но из нее Вы усмотрите, что следует. А также, вероятно, дадите всему более выпуклый характер. У меня многословие и туман. Но Вы поправьте. Хорошо бы завтра тиснуть [1], времени слишком мало.

Ваш И Крамской.

567. А. С. СУВОРИНУ

5-е Марта [18]86

Дорогой Алексей Сергеевич,
Клевер отвечал, но не ответил [1]. Благоволите посмотреть то, что я считаю нужным еще спросить [2] у г. Клевера. По-моему, это важно. Раньше сделать не мог. Кроме того, мы кое-что сочли нужным спросить прямо в Берлине, и что получим в ответ — пришлем напечатать. Есть повод думать, что в Берлине не знают, как их уполномоченный распоряжается.

Уважающий и преданный И Крамской.

568. А. С. СУВОРИНУ

С.-Петербург, 6 марта 1886 г.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич!

Вы хотите иметь мою биографию как сотрудника «Нового времени». Что ж, я рассказать согласен, и так как читателей у меня не будет или, лучше, Вы — единственный читатель, то я могу не стесняться: буду пространным и даже болтливым, когда что-нибудь в моих воспоминаниях меня увлечет; Вы можете скучать, заснуть, почитав, бросить, даже вовсе не заглядывать в рукопись,— мое автобиографическое самолюбие от этого не пострадает ни капли. Никто критики не напишет, и никому, кроме Вас, я в тягость не буду, ну, а обременить только одного человека — это сноснее, чем многих. Но все же, хотя это и для Вас и только для Вас, а я желаю быть и искренним и беспристрастным к себе. Конечно, желать не значит быть, и потому вперед оговариваюсь, что пристрастие я допускаю, невольное, конечно, но искренность отстаиваю неприкосновенно. А впрочем, к чему ж я это говорю?.. Вы отличите и настоящую искренность и настоящее беспристрастие. Как Вы полагаете, не пора ли начать?

Я — человек оригинальный: таковым родился. Мне бы очень хотелось начать не так, как все, да как начнешь не сначала? Итак, начнем сначала.

Я родился на свет божий 27 мая 1837 г., крещен же 29 мая во имя Иоанна Блаженного, стало быть, через день. Такой негромкий святой и конец мая, когда обыкновенно именников не встречается, были причиною, что никто никогда не помнил моих именин, даже люди самые близкие. Сначала меня это огорчало, а потом стало доставлять удовольствие именно тем, что всякий, кто у меня спрашивал, когда я именинник, очень удивлялся, что — мая 29. Как? — восклицал обыкновенно спрашивавший, неужели 29? — Да.— Удивительно!..— Да что ж тут удивительного? — Да так, знаете, все-таки Иван, ну я и думал, что какой-нибудь Богослов или Креститель, а то — 29 мая — очень странно! А через год столь основательно забывал опять, что когда день проходил уже, то опять удивлялся. Словом, я, так сказать, никогда не был именинником, и так привык к этому, что никогда не готовился принимать гостей и никогда не ошибался. Однако ж, несмотря на столь значительное сбережение и экономию, которую сама судьба мне уготовала, я тем своих обстоятельств не поправил.

Итак, я родился и, конечно, зажил. Первое впечатление, которое моя память удержала, было следующее: я сижу у кого-то на руках и смотрю в черную дымовую плетеную трубу четырехугольной формы, через которую видно небо. Сколько было мне лет и кто меня держал — не помню; держала, должно быть, мать, а лета... я еще не ходил. Помню, что я спрашивал,— было ли что-нибудь подобное или могло ли быть? Мать моя долго не могла сообразить — однако ж, потом вспомнила, что они жили на квартире

(во время постройки собственной хаты), где такая труба была действительно. Это, значит, первое мое впечатление, которое я помню. Второе, тоже довольно раннее, было следующее: я вместе с матерью и некоторыми родственниками еду откуда-то на санях очень низких (дровнях) и вижу с поразительной ясностью стволы тонких берез, обледенелый снег, замерзшие лужицы, в которых лед отливает перламутром, а от вечернего солнца длинные тени; путь лежал через так называемую леваду. Это впечатление сопровождалось (помню очень хорошо) грустным и тоскливым чувством, хотя и приятным. Затем рядом возникает в памяти летнее утро, теплое, светлое, солнечное, росистое и пахучее, я иду с блинами (помню хорошо, что куда-то кому-то нужно было снести завтрак), иду по саду нашему, по дорожке, и с обеих сторон трава очень свежая и пахучая, выше меня ростом. Очень весело, и я горжусь важностью данного мне поручения. Но куда я пришел и выполнил ли данное поручение, не знаю — не помню, а как иду — помню, и как бьет мокрая трава в лицо и осыпает всего брызгами — помню тоже. Еще утро и тоже летнее. Как общий фон детских воспоминаний, это утро было такое же, как все: просыпаюсь, мать с рогачом или кочергой около печки стряпает. Это всегда и очень подолгу продолжается; сейчас вон на двор. Так и на этот раз; но вот странность — начинает как-то темнеть, все как будто заволакивается каким-то красноватым и зловещим сумраком. Я на крыльце; тут же мать и еще кто-то: так человека три, четыре. Все смотрят на небо, и я смотрю, но перила крыльца мешают; однако ж я кое-как увидал: солнца нет, а есть кольцо тонкое-тонкое, а внутренность кольца какая-то темно-красная или темно-черно-красная. Никогда я потом ничего не видал правильнее и удивительнее. Стало так темно, как ночью, только как будто всюду кровавый дым. Коровы жалобно мычат и собаки воют: было очень страшно; особенно было страшно, что перепугались звери. Еще помню: лежу я на большой кровати, а рядом со мною сестра, у нее лицо красное, все в пузырьках, и у меня, должно быть, такое же, потому что руки мои в таких же пузырьках и очень чешутся, а когда трону — вместо пузырьков, которые лопаются, образуются ямочки красные. Говорили потом, что это у меня была оспа. Сестра умерла, а я перенес. Еще помню: день теплый, сухой, улица полна народа, все нарядные, в легких летних костюмах. Все куда-то идут, и я иду. Впереди поют и несут на руках гроб; говорят, что там лежит сестра моя старшая, 14 лет. Помню едущих по улице нашей казаков в высоких черных шапках набок; тонкие черные ремешки по щеке возле уха застегнуты под подбородком; длинные копья, лошади коричневые; казаки пригибаются к самой шее лошади и страшно скоро скачут. Мне ужасно понравилось так ездить, и именно пригнуться и пустить лошадь во весь опор, а копье вперед на перевес, и я старался так ездить на... плетне, а потом лепил себе очень похожего казака из глины, которой у нас было много над погребом.

Эти впечатления стоят в моей памяти без всякой связи, отдельными картинами, и между ними ничего нет, даже меня нет, именно меня-то и нет: сознания жизни и памяти о ней не осталось, а точно из мрака очень отчетливо по несколько часов я видал картины, и именно видел я, а не кто другой. Вот тут, где-то недалеко от вылепленных казаков, начинается какое-то смутное сознание и память о чем-то уже непрерывном, где я себя отличаю от окружающих и помню многое. Например, место нашего дома, соседние дома, сады, противоположный дом, колодезь, улицу; помню очень хорошо, что мне все на этой улице доставляло удовольствие. Дом наш в три окна на улицу стоял окнами на восточную сторону, и если стоять лицом к улице в калитке, то направо были соседи, где было много взрослых мужчин, и там часто слышно было хоровое пение и музыку, скрипку, флейту, особенно флейту. Бывало, летним вечером и долго ночью в саду один из братьев наигрывал на флейте; как это было хорошо! Никогда лучшего артиста я потом не слыхал и никогда такого восторга, спирающего дыхание, в моей жизни в такой мере не повторялось. Наутро я, бывало, забираюсь в свой сад, где была одна большая, густая и старая вишня с раздвоившимся стволом, взбираюсь поближе к верхушке, усаживаюсь и на гребешке, переложенном по зубцам бумагой, начинаю играть: звуки выходили очень похожие на флейту, по-моему. Случалось, что я довольно долго доставлял себе это удовольствие, но оно всегда кончалось тем, что мать моя сыщет меня, стащит оттуда и иногда чувствительным образом накажет за порчу дерева, а музыкальный инструмент спрячет так, что долго не найдешь. Один из братьев-соседей, скрипач, был регентом кладбищенского хора, но говорили, что все эти музыканты-братья — ничто перед самым старшим братом, которого ж, однако, я так и не знал; он был где-то верст за сорок тоже регентом. По левую сторону соседом был один мужичок с маленькой бородкой; я его очень долго считал молодым, и очень удивился, когда услыхал один раз, что ему больше 50 лет. Какое это было удивительное для меня открытие. Старик, а борода небольшая. Я решительно не мог этого понять, и долго это обстоятельство было для меня камнем преткновения; и странно, у него была дочь, довольно невзрачная особа и не очень молодая, как мне казалось, а все-таки для меня это не было тогда убедительно. Домик у них был меньше нашего, двор пустой, а вместо сада огород — некрасиво, да и огород какой-то непроизводительный: там никогда ничего не росло. Напротив нас жили какие-то богатые люди, дом у них был в 5 окон, двор большой, с сараями для каких-то экипажей, сад тоже большой, красивый, а в конце сада — река. Ах, какая это была река! Помню, однажды в половодье, я стоял на берегу — было ветрено, много нас тут стояло, и дочь хозяйская, Машенька; вода была темная, свинцово-бурая и волны огромные! Гораздо выше меня. Никогда больших волн я не видал. По левую сторону у этих соседей был колодезь и большой двор, а внутри двора маленькая хатка, где жили какие-то наши родичи. Помню,

там была одна старшая сестра в падучей, и я однажды видел весь припадок с начала до конца. Как это было страшно! Вправо от нас, по улице, было еще домов 10 с обеих сторон, да столько же налево. На правом конце был переулочек, спускавшийся к речке, а в конце большая гора, где мы все зимой катались на салазках и на льдинах.

Эти льдины я умел очень хорошо обделывать. Сверху вырубалось сиденье, спереди и сзади оставлялись вершка в два стеночки; в них посредине проделывались дырочки посредством соли: щепотки соли было достаточно, чтобы продуть дырочку; соль засыпалась, и через соломинку надо было на нее дуть: соль уходила в лед, и таким образом чистая дырочка была готова; то же и с другой стороны. Потом бралась веревка и на одном конце привязывалась коротенькая палочка поперек, свободный конец вводился через обе дырочки, палочка удерживала веревку и под веревку на сиденье клалась солома. Таким образом можно было экипаж этот возить. Как он был быстр и легок на ходу и как удобен, особенно при езде верхом? Но при спуске с горы на нем нужно было иметь большую долю хладнокровия и уметь управлять им. Если кто не умел, льдина начинала кружиться, ездок падал в снег, а экипаж укатывал из-под него саженей на 200. Это было очень веселое время, особенно когда спускавшихся было много; впрочем, и в одиночку тоже ничего.

Итак, на правом конце улицы жизнь сосредоточивалась больше зимой, а на левом — летом; на левом конце была громадная площадь; над рекой жил богатый купец. Дом и двор всегда на запоре, внутри двора злые собаки, кругом двора большие амбары с хлебом, с солью; к реке — сад, а перед садом большой мыловаренный завод, до половины ушедший в землю. Кругом главного двухэтажного дома шла галерея и несколько подъездов; все подъезды во двор, а на улице, возле палисадника, окружавшего дом, было свалено множество толстых бревен. Эти бревна казались неизбежною принадлежностью дома и растилавшейся пред этим домом площади выгона. Вот тут-то мы играли, на этой площади, в мяч, в дючки, свайку, пускали змей. Вы не знаете, наверное, игру в дючки? Какая интересная эта игра! Не хотите ли, я Вам расскажу, в чем она? Вот видите ли, нужно прежде всего выкопать ямочку в земле, круглую, в диаметре 5—6 вершков, глубиною около, положим тоже, 5—4. От нее по радиусу аршина на 2 кругом еще несколько ямочек, по числу играющих, и деревянный шарик. Каждый из играющих имеет дючок. Это палка аршина в $1^1/_2$, которая оканчивается непременно крючком. Делается она обыкновенно из какого-нибудь тонкого дерева, у которого в корне непременно есть крючок. По жребию одному достается обязанность загнать шарик в центральную ямочку, а все стоящие кругом отгоняют, но при этом необходимо постоянно свой дючок или палку держать плотно в своей ямочке; если же провожающий шар и ограждающий его от удара своим крючком в то время, когда вы хотите ударить шар и отогнать, успеет занять вашу опустевшую

ямочку раньше вас, то вы должны поменяться ролями: извольте сами проводить шар в центральную ямочку. Если игроки искусные, то провожающий шар может промучиться весь вечер и цели не достигнуть и никого не поставить вместо себя на смену. Поздно, в сумерки, когда ни ямки, ни шара уже отличить нельзя, игра прекращается, и мы расходимся по домам при свете месяца, который, совершенно чистый, круглый и большой, подымается за речкою. Какие теплые бывали тогда вечера, какое продолжительное и жаркое лето; решительно с тех пор я никогда не мог дождаться таких хороших вечеров и ночей!!

Около этого времени я узнал топографию, приблизительно конечно, города. Собственно говоря, я родился не в городе, а в пригородной слободе города Острогожска, Воронежской губернии. Эта моя родная улица была крайняя к реке, тихой Сосне. Вся пригородная слобода отделялась от города огромной площадью, или выгоном, шириною саженей полтораста, а в длину, думаю, версты 1½—2. Вдоль этого выгона был, конечно, яр, или овраг, в некоторых местах очень глубокий. Слобода находилась на западной стороне города, и перемычкой между городом и слободой служили кузницы, расположенные по сторонам большой столбовой дороги из города на Харьков. От центральной городской площади, где были лавки, собор, присутственные места и еще несколько церквей, шла на запад Харьковская улица. Улица кончалась; через пустынный выгон тянулись кузницы, а на юг от кузниц — наша площадь и часть слободы, вплоть до реки.

Как-то летом я начал учиться грамоте у одного из братьев соседей-музыкантов. Учащихся было, должно быть, человек 7—8, с девочками. На уроках против меня сидела соседка Машенька; помню ее больше других своих сверстников, почему — не знаю, хотя она мало с нами играла. Она была ужасно смешливая и имела широкое лицо. Начал я с аз, буки, веди и т. д., прошел слога и научился понимать. Стал читать псалтырь и часослов: ангел, ангельский, архангел, архангельский; понял чудесно титлы и слово — титлы, и первый год, написанный мною на печке, по глине, был: 1844. Когда я узнал, что наступил 1844 г., то я с великим удовольствием всюду его изображал. Особенное удовольствие доставляли мне две цифры 4, стоящие рядом, и я старался их написать как можно красивее.

Около этого времени я начинаю вспоминать как постоянных членов семьи моего отца и старшего брата. Отец был и раньше, но я его как-то мало видал и не помню, а теперь ежедневно я стал его слышать по утрам, как он журил мою мать, за что про что — не знаю, но помню, что всякое утро с этого начиналось. Мать около печки, а отец все кричит, наконец, уйдет в должность, в городскую думу; он там был писцом, вел, как говорили, журнал, и старший брат писал там же. Отец мой получал большое жалованье — 10 рублей серебром в месяц и большие доходы от записей в гильдию; говорили, что он мог получать иногда 60—70 рублей. Сколько получал брат мой — не знаю. Мы были мещане. Был у меня еще брат, и

тоже старше меня. Он в ту минуту, когда я изображал 1844 г., оканчивал курс в уездном училище. Семья наша состояла, стало быть, из 5 человек: отец, мать и 3 сына; я был самый младший. Не помню хорошо, когда я поступил в уездное училище: в ту же осень или год спустя. Поступил в приготовительный класс и пробыл в нем 2 года. Из этого времени осталось в памяти частое стояние в углу на коленях, и в обществе, иногда большом, и так, в одиночку.

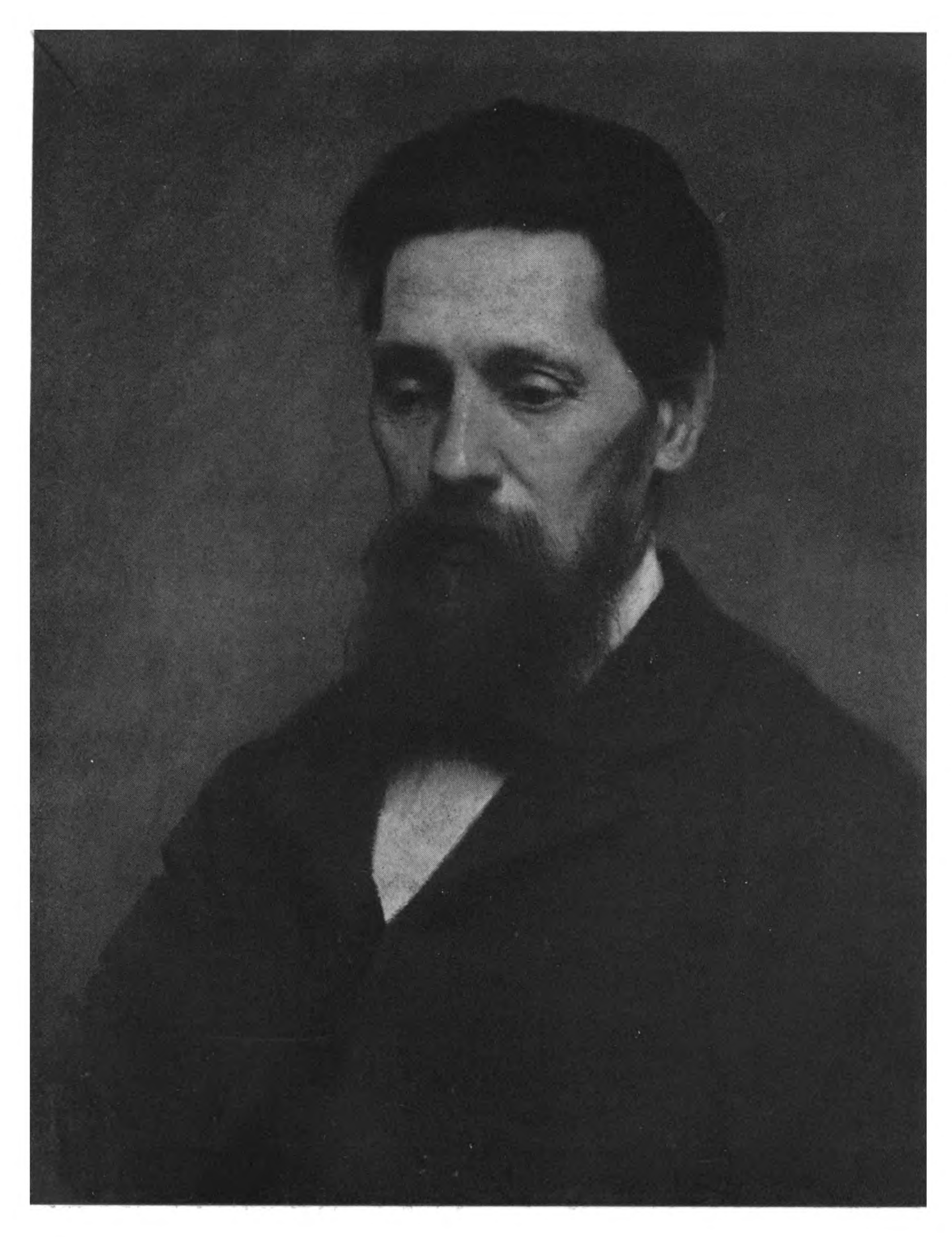
В первом классе уездного училища мне особенно понравилось, что в нем начинали рисование. Первый оригинал, который мне дал старичок учитель, был какой-то профиль одного лица без затылка и на лбу начало чуба — и все это как-то было напечатано штрихами, в клетку, очень мудрено. Я рисовал это очень долго, так долго, что, кажется, только один этот рисунок и сделал в целый год. Во втором классе учитель нам наложил много оригиналов на выбор, и я, помню, выбрал литографию св. семейства. Фигуры были с ногами. Тушевка мелкая и очень тонкая. Я начал, да так и не окончил, и помню, что учитель обозвал меня за это лентяем, зарывающим талант свой в землю. Что это значило — для меня тогда было загадкой неразрешимой, но я был рад, что учитель не настаивал на рисовании...[1]

569. П. М. КОВАЛЕВСКОМУ

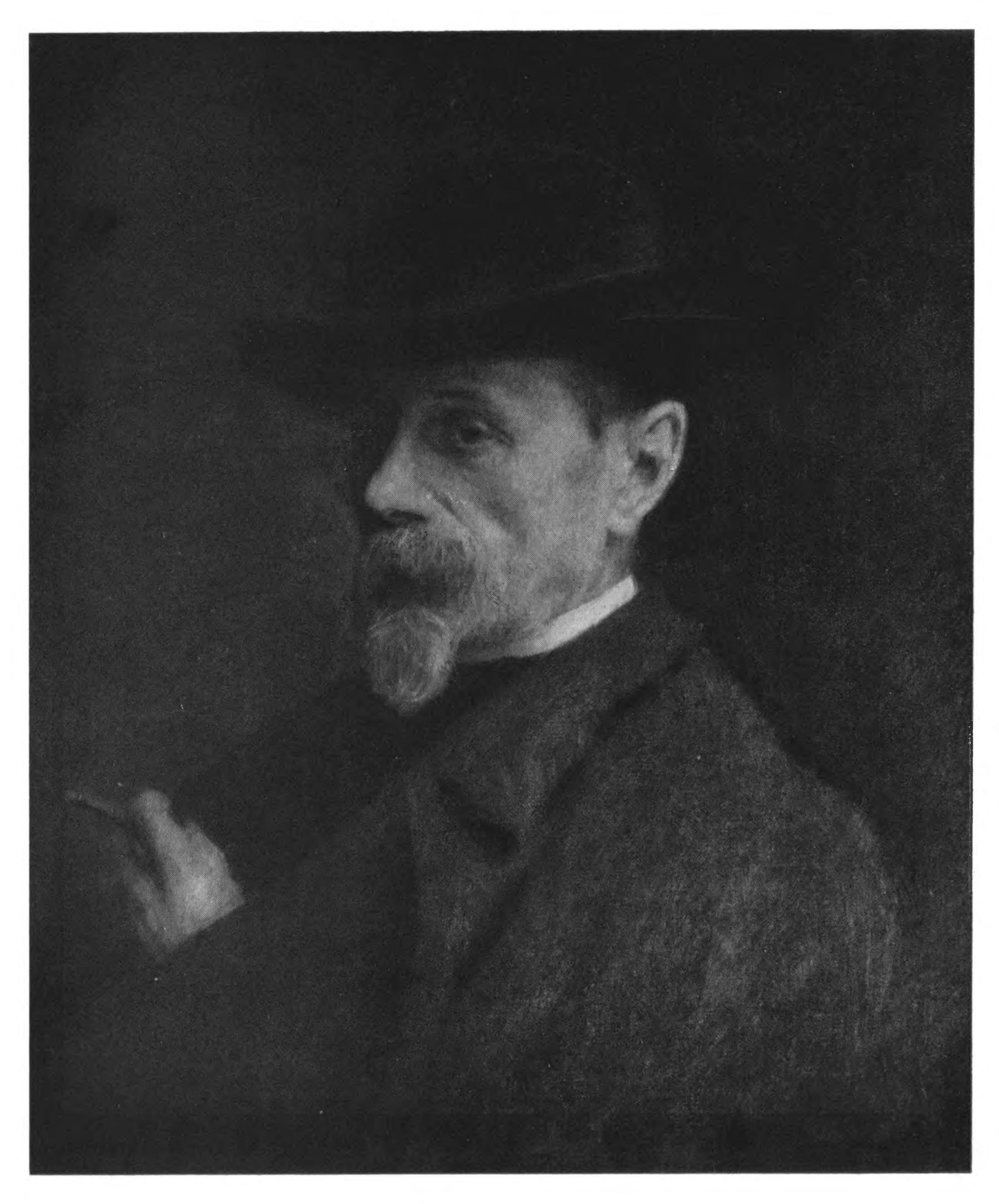
11 марта 1886 г.

Глубокоуважаемый Павел Михайлович!

Портрет Ваш мне окончательно не удается теперь. Это мне стало ясно уже давно, и я полагал только, что дело обойдется без радикалов. Ошибка лежала в начале. Я сделал больше натуры. Почему так — другой вопрос. На четвертый раз голова была готова и кончена в своем роде, но... так как оставить его в том виде не было возможно (хотя и была горячая и сильная живопись), а необходимо было ввести в границы нормальные, то и началась путаница, мелочи, палиативы, энергия первичная потухла, и осталось на холсте нечто плоское, хилое и крайне ординарное. Когда я сегодня узнал, что будет Анна Федоровна[1], я был глубоко сконфужен, что она увидит и что я должен буду показать совсем не то, на что я надеялся. Лет 10 тому назад уже со мной не случалось ничего подобного, и нужно же было мне оборваться именно на Вашем портрете, который я так хотел написать. Теперь я прошу Вас извинить меня, если можете, что Вы потеряли так много времени, и позвольте мне забыть о том, что я писал Ваш портрет, на время неопределенное. Когда отдохну и когда поражение мое забудется мною самим, я, конечно, с новым духом и радикально изменю живопись. Теперь же, если бы я и мог продолжать или приступить к из-



17. Портрет А. А. Киселева. 1883



18. Портрет А. И. Деньера. 1883

влечению радикалов, сама живопись устала и замучена, ей надобно высохнуть, так, как только это возможно. Ради бога, прошу Вас взглянуть на это обстоятельство моими глазами, и тогда Вам легче будет со мной согласиться, и Вы мне поможете забыть неудачу.

Прошу извинения и у милой дочери Вашей[2], что так позорно обманул ее ожидания. Но если только она будет иметь терпение, надеюсь оправдаться[3].

Глубоко преданный и уважающий Вас И. Крамской.

570. А. С. СУВОРИНУ

18 марта [18]86

Дорогой Алексей Сергеевич,

Прошу Вас прилагаемые несколько строк напечатать[1]. По ходу всего дела это необходимо. Впрочем, увидите сами.

Глубоко преданный и уважающий Вас И Крамской

571. А. П. БОГОЛЮБОВУ

18 марта [18]86 г. СПб.

Дорогой Алексей Петрович!

Писать мне — значит страдать. Писать я не могу, такая боль в руке (правой), что приходится кричать, а писать Вам необходимо. По получении Вашего письма[1] я немножко одумался. Вообразите, я совсем не обратил внимания на то обстоятельство, что сбор с Передвижной выставки Академии поступает в кассу министерства. Это значительно меняет смысл самого дела, хотя оставляет все мои мысли нетронутыми. Только надо немножко подождать. Я в это время зондировал почву в Товариществе и нашел, что если к *нам* обратятся, то мы брыкаться не станем. Но этого мало, необходимо сознательное и трезвое отношение к будущей судьбе. Последнего, т. е. сознания, не видно. Открылась выставка[2]. Разрешение из цензуры получено было в 8 часов утра, в день, назначенный для открытия. Мы помним, что в прошлом году государь сказал, что он надеется быть у нас и в будущем году. Как быть и что сделать? Решили быть не только вежливыми, но и предупредительными. Поехали к великому князю сейчас же по разрешении и сказали следующее: «Ввиду того, что в прошлом году Товарищество в первый раз было официально (чрез градоначаль-

ника) извещено о посещении вашим высочеством нашей выставки, мы теперь сочли долгом явиться сами к вам с просьбой посетить нашу выставку, которая сегодня открывается, и просим извинить, что не явились раньше. Но это потому, что мы только сегодня в 8 часов утра узнали, что выставка вообще разрешена...» — «Это почему?..» — «С новыми правилами о цензуре. Кроме того, мы просим позволения вспомнить милостивые слова его величества — что он надеется быть у нас, на выставке, и в будущем году...» — «Хорошо... Я-то буду во всяком случае, а государь — не знаю...». С тем мы и уехали. Великий князь был, осмотрел, пожелал успеха и уехал. А в субботу прошлую приехал и государь с императрицей, приехал из Академии. Был весел, милостив, разговаривал, смеялся, очень доволен, смотрел картину Репина, благодарил, купил 6 картин и, уезжая, сказал следующие замечательные слова: «Как жаль, что я к вам все поздно попадаю на выставку, все хорошее раскуплено[3]. Скажите, когда ваша выставка открывается обыкновенно?» — «На первой неделе поста, в воскресенье...».— «Надо будет на будущий раз устроить так, чтобы я мог приехать к началу. Благодарю вас, господа, прощайте». Некоторые вышли проводить на балкон, государь, обратившись к ним, сказал: «Оставайтесь, пожалуйста, это наш костюм застегнутый позволяет делать это, а вам нельзя».

Итак, дела, очевидно, так и должны оставаться. Государь император, вероятно, имеет свои мысли, когда он с нами *так* разговаривал. Мы же все были настроены так, что ждали, как бы государь не выразил неудовольствия, что его заставляют ездить в два места... И вдруг! Словом, посещение государя, которого я ждал, осветило мне иную перспективу, чем я думал. Подождем, теперь недолго до Вашего приезда уже.

Преданный и глубоко уважающий И. Крамской.

572. А. П. БОГОЛЮБОВУ

1 апреля [18]86 г. СПб.

Первое апреля, глубокоуважаемый Алексей Петрович, есть день обмана и брехни, но, привыкнув всю жизнь поступать обратно распространенным повериям, я, как бы в испытание, и теперь пишу самое серьезное и правдивое изложение мыслей. Это предисловие вышло невольно, и то потому, что вверху пришлось поставить: «Первое апреля». Но не знаю, как принять содержание пакета из Академии, полученного мною сегодня,— всерьез или за 1 апреля? Такое странное и шутовское содержание! Это правила о передвижных академических выставках и приглашение участвовать на них[1]. Шутники!

Но прежде позвольте отвечать на Ваше чрезвычайно важное письмо [2]. Планы Ваши насчет будущего широки, и мне сдается, что они решают почти все недоразумения, усмиряют страсти и вносят хорошие начала в семью русских художников, и я бы сказал, что Ваше предложение далеко шире моих мыслей о слиянии, но вот в чем дело... Разберемте по порядку (прежде всего, скажу, что мысль Вашу буду проводить всякому). Откуда были мои опасения насчет будущего и почему я сказал Вам — «пора»?

Я писал Вам уже, в какой редакции я познакомился с предложением Академии устраивать передвижные выставки. Главный мотив в извещениях был тот, что высочайшая власть соизволила признать *передвижение* одним из могущественных средств развития любви к искусствам в народе, и самым верным путем исполнить 1-й параграф устава Екатерины II, поставленный в главную задачу Академии [3]. До сих пор Академия этого не делала, не могла делать или не хотела — это все равно, и Товарищество стало, таким образом, нравственным помощником Академии. Но вот с высоты трона раздаются слова, и Академия будет делать совершенно то же, что и мы,— рядом. При чем же Товарищество? Что ему остается? Конкурировать? И что за нелепость такая? Наше кровное дело будет, пожалуй, дискредитировано — мы убиты, а там... начинайте сначала!.. Но, слава богу, оказалось вовсе не так страшно... Чиновник сам нас спасает: он сочинил такое передвижение, что оно серьезно существовать не может, и я вижу, что, прежде чем бить тревогу, надо подождать,— дело академического передвижения должно провалиться непременно. Когда Вы получите такой же пакет, как и я, то, вероятно, усмотрите многое, что должно успокаивать нас. И, кроме того, во всем этом деле смысл высочайшей воли как-то затерян. Нельзя понять: почему, зачем? Даже берет сомнение, чтобы государь чем-либо был здесь замешан, особенно после его милостивых слов и всего смысла его посещения нашей выставки. Это первое. Теперь второе, что в Вашем проекте может оказаться недостаточным и почему он, несмотря на решение дела по существу, может не решить его на практике. Судите строго, что я сейчас скажу, Вы должны знать лучше моего, есть ли резон в моем возражении. Я боюсь вот чего: при испрошении высочайшей санкции на устройство внутренних дел художников и художеств остается ли Исеев на том же месте и остается ли великий князь зрителем таким же, как и теперь? Если эти два лица остаются с теми же ролями, как и теперь, то и Ваше устройство не решит дела, потому что ум и злая воля Исеева всегда найдут средства испортить расположение духа. Если я ошибаюсь, дай бог,— я рад... Правда, что и то, что я писал в первом письме, не трогает ролей названных персонажей, но я подразумевал, что это изменится само собою, раз мы станем хозяевами положения, в силу того что Академии будет рекомендовано не обходить людей, которые это дело ведут уже 15 лет. Так ли, сяк ли, но вот где лежит теперь, по-моему, самый боевой пункт и куда следует направить атаку:

1-е, восстановление упраздненной должности вице-президента[4]. Это, с виду незначительное, возвращение к старому порядку лишает сейчас же два элемента их специфической вредоносности: великий князь станет спокойнее, а стало быть, доступнее к правде, а Исеев, даже оставаясь конференц-секретарем, лишается возможности непосредственно раздражать президента и должен будет делать длинный обход. Не знаю, в какой мере Воронцов-Дашков расположен поддерживать такое назначение, и еще менее знаю, считает ли государь важным восстановление должности вице-президента, но если бы это случилось, был бы большой выигрыш.

И потом 2-е, не худо напомнить государю императору, что в 1867 г., на публичном акте конференц-секретарь читал речь, в которой сказал следующее: «Академия с уставом 1859 г. приносить пользу искусству не может», и далее, что поэтому по высочайшему повелению образована комиссия о пересмотре устава Академии художеств под председательством графа С. Г. Строганова, к сожалению только без ведома и участия Академии. В печатном же отчете за этот год приведенное мною место смягчено[5], и если бы Вас интересовало мое сообщение, то можно было бы найти в делах Академии рукопись конференц-секретаря Ребезова[6], я слышал эту речь собственными ушами. В 1868 г. выступает Исеев, и великий князь становится товарищем Марии Николаевны[7]. Первое дело великого князя было поручение Исееву составить проект устава в исполнение высочайшего повеления. Вы знаете, чем эта история кончилась. Со времени нашего легкомысленного участия в комиссии дело и по сей день застряло на том, что проект Исеева, проект комиссии, возражение Исеева на проект наш и новый исеевский контрпроект разосланы членам совета для подачи своих умозаключений. Так вот с божьей помощью и прошло 12 лет, а высочайшее повеление так и не приведено в исполнение. Как Вы полагаете: можно дело это вытащить на свет божий? А ведь это тоже кое-что.

Следовательно: назначение и восстановление должности вице-президента раз, и исполнение высочайшего повеления — два[8]. Остальное пойдет, как с горы. Впрочем, назначение вице-президента не может состояться раньше пересмотра устава, кажется, я не знаю этой формальности, впрочем. В разосланных правилах о передвижных выставках академических говорится, что расходы по передвижению испрашиваются из кассы министерства двора всякий раз (куда идут, впрочем, и доходы). Это чудесно! Неужели великому князю не пришло на ум — да как же люди передвигают 15 лет, не нуждаясь в ассигновках? И восходит ли разрешение ассигновок на высочайшее воззрение? И неужели порядок этот не покажется странным и государю? Нет, велик Исеев! Вот создано и еще 2—3 штатных местечка, куда можно посадить своего человечка! А раз место создано, оно обыкновенно оказывается вечным, хотя бы и дела не было никакого.

В заключение скажу: не бросайте этого дела, подумайте, пожалуйста, и, ради бога, додумайте до конца. Что-то надо сделать, ибо «время пришло». Так ли или иначе, а пора.

Глубоко преданный и уважающий Вас И. Крамской.

573. П. М. КОВАЛЕВСКОМУ

23 апреля 1886 г.

Глубокоуважаемый Павел Михайлович!

Благодарю Вас от всего моего сердца за любезную присылку книжек «Русской мысли» [1]. Читал с величайшим удовольствием, особенно приятно действует техника письма: так легко, остроумно, живо и так в некоторых местах тонко, что решительно можно изумляться. Например: руки у Мечникова [2] действительно сулят что-то новое в живописи, это именно и мне самому пришло в голову, когда я смотрел его в первый раз. Но я думал, что все же это только доступно нам, как поварам своего дела. И потом, как остро и верно оценен Маковский Константин — его Девойод [3] и дама в красном — верхушки колорита, и здорового. Очень верно. И если бы, например, там не было обо мне [4] вовсе, я еще больше в Вас уверовал бы. А то о себе как-то все думаешь, что пишут по... должности, что ли, уж не знаю, как сказать.

Недельки через две, я думаю, что начну исправлять свой грех [5].

Примите выражение моего глубокого уважения и преданности.

И. Крамской.

574. И. П. КОРНИЛОВУ

5 Мая [18]86.

Глубокоуважаемый Иван Петрович,

Благоволите выдать портрет Ваш моему посланному и пожаловать ко мне завтра, *если можно, утром*, с 11-ти часов. Если же эти часы для Вас неудобны, то прошу извинения, что буду просить Вас отложить приезд Ваш до четверга, так как после 2-х час. я обязательно дома не буду и явлюсь только к 4-м часам. Положим, что теперь дни очень продолжительные, и что, следовательно, можно сделать что нужно и после 4-х... Словом, прошу Вас только уведомить, когда Вам угодно пожаловать, кроме завтрашнего дня от 2 до 4-х.

Прошу позволения выразить чувства глубокой почтительности и уважения.

И Крамской

575. И. П. КОРНИЛОВУ

11 Мая [18]86 г.

Глубокоуважаемый Иван Петрович,

Посылаю портрет Ваш обратно. В нем я сделал некоторые перемены в руках: из правой убрал газету, а то белое пятно было неприятно, а в левую дал книгу. Как будто так лучше.

Что же касается обеда, то прошу Вас назначить любой день на неделе. Я свободен. В субботу оставляю Петербург.

Приношу выражение моей глубокой почтительности и уважения.

И. Крамской

576. В. В. СТАСОВУ

Сиверская, 16 июля [18]86

Благодарю Вас, многоуважаемый Владимир Васильевич, за память. Письмо и статьи получил и прочел [1]. О статьях я уже слышал. Не скрою, что я был несколько удивлен, получив посылку, и удивлен приятно. В последние пять лет вокруг меня начала образовываться пустота. Очевидно, становится неинтересно знать, что скажет Крамской. А он так много и так назойливо высказывался в своем кругу, что уже знают вперед, что он скажет. Но, впрочем, об этом речь еще впереди. О статье я напишу немного. Слишком много накопилось других горючих материалов, и слишком глубоко я начинаю расходиться с близкими. Кто из нас прав и чей голос не противоречит истории — вот что для меня важнее всего.

Приговор Ваш роману Золя не расходится ни с моим собственным, ни с большинством мнений, которые я слышал. Все единогласно указывают, что превосходно изображен художественный мир вообще, фон, так сказать, и очень странно главные фигуры. Какой в самом деле это новый художник? Но какая внутренняя причина появления Вашей статьи о романе Золя? [2] И почему Вы многие явления, которые, по моему мнению, заслуживали большего внимания и немедленного обсуждения, проходите молчанием? Например, хотя бы то же учреждение в Риме художественного «заведения» [3]. *Или передвижные академические выставки?* [4] Во всяком случае, это наше домашнее дело, дело кровное. Я понимаю, что то, что совершается на всемирной сцене, имеет другой, более крупный масштаб, и потому обращает на себя внимание большего количества людей, но по своей внутренней значительности и содержанию оно не заслуживает с нашей стороны исключительного внимания. Тем более что Вы несколько раз говорите: «Новое искусство, новые художники». Но в чем же состоит это новое?

Для меня совершенно понятны и те немногие мысли, которые Вы высказываете, но я уже Вам говорил однажды, что этого совершенно недостаточно для вразумления всей аудитории, для которой Вы читаете. Мало того, аудитория эта фатально забракует своего профессора (и, спешу прибавить, забракует незаслуженно, потому что мысли и положения профессора вполне серьезны и имеют огромное содержание). И все-таки лектор во многом сам виноват. Вы, служа искусству, любя его и понимая его нужды, обязаны были употребить и прием разжевывания, т. е. поступать, как Белинский в свое время. Не скучать, а кропотливо и медленно, шаг за шагом, выбивать старые предрассудки из их позиций. Недостаточно сказать: «Рутинное, идиотское и подлое, старое искусство»[5], а путем логики неизбежно привести читателя к тому, чтобы и он воскликнул: «Да, академическое искусство — действительно мертвое искусство». Это обязанность критика. Это, наконец, в данном случае Ваша обязанность личная по отношению к тем, кто еще борется и выбивается из сил. Вы только теперь наконец увидали, что *«консерваторство начинает свое наступление по всей линии, со всей своей тяжелой артиллерией давления и гонения»*[6]. А я давно вижу это и говорю. Я вместе с Вами воскликну: «Славно, есть на что полюбоваться», только не считаю возможным дать Вам право, как невинному, продолжать так, как Вы продолжаете: *«Теперь посмотрим, как-то ваш брат выдержит натиск и как-то с ним справится»*[7]. Кто это — ваш брат? Почему же и не Ваш? Вы чисты и невинны, Вы всегда являлись вовремя, когда Вы были нужны? Вы всегда помогали? И Вы помогали так, как нужно? Нет, дорогой Владимир Васильевич, *Вы не оказали всей помощи, которую могли:* более того, *Вы увеличили тяжесть положения неумением*, вернее, впрочем, нежеланием долго вразумлять тупых, но... *искренних*. А этих последних такое огромное количество, что Вы себе и представить не можете. Именно из этих-то искренних, но далеких от искусства, по обстоятельствам, людей, и состоит та масса, которая *задавит и Вас, и меня, и прочих*. Ею-то и надобно овладеть прежде всего, а не аристократами мысли, которые с полуслова все понимают и которых всегда очень мало. Я не могу допустить мысли, чтобы все, пишущие в защиту Академии, были бы подлецы сознательные, чтобы они за очевидное вознаграждение писали в духе, убийственном живому искусству, чтобы они за деньги поддерживали Академию; нет, они в самом деле так и думают, как пишут, только думают-то они невежественно. Это одна сторона. Теперь другая: «новое искусство». Что ж это за штука такая, объясните, пожалуйста! Хотя я и сказал раньше, что я Вас понимаю вполне, но, быть может, и не понимаю. Быть может, когда Вы выскажетесь возможно пространно и терпеливо, то мы и разойдемся? И почему именно новое и есть настоящее? И не есть ли новейшее вчерашнее еще более настоящее? Нет, конечно и очевидно нет! Потому что тогда пришлось бы допустить абсурд. Итак, какое же искусство настоящее? Вы видите, что я предпочел бы в интересах дела выбросить из Вашего лекси-

кона слово *«новое искусство»* и заменить его словом *«настоящее»*, в отличие от фальшивого. Как только перестановка эта произойдет, так сейчас же наступит и бо́льшая ясность понимания. *Настоящее* могло быть и сто лет назад, а фальшивое произрастать в 60-х годах. Словом, необходимо до очевидности разжевать вот что: при таких-то и таких условиях (климата, почвы, администрации) искусство растет хорошо и бывает наиболее искренно, а стало быть, и *настоящее;* при других же — неизбежно растет одна фальшь. Вы скажете: «Я это говорил и указывал». А я Вам отвечаю: «Нет, не говорили, т. е. не написали на эту тему сочинения, а это необходимо». Это нельзя *только сказать*, необходимо доказать. Ну, а доказательства всегда по необходимости пространны, потому что во что человек раз поверит, то входит во все тончайшие изгибы его мозга и связывается со всеми психическими отправлениями. Все равно, ложное убеждение или истинное, оно одинаково проникает все фибры существа: поэтому необходимо вытравить ошибки из всех закоулков. Вы только что сказали верную мысль, но она столь нова, что об этом никто, положим, не думал еще. Попробуйте собеседника убедить. Вы протолкуете неделю и не выбьете старого. Через год смотрите: ваш адепт пробует связать ваше новое со старым своим хламом. А ведь он искренно соглашался когда-то с вами. Очевидно, остались старые теории и преблагополучно живут себе. Вы эту азбуку, конечно, знаете, мне стыдно наполнять свое письмо этим, но я все хочу убедить Вас, что Ваша защита нового движения в искусстве не облегчает ему дороги и не готовит торжества.

Если Вы припомните, я писал Вам еще когда-то из Парижа, ровно 10 лет тому назад, писал об Академии и о том, что все внимание должно быть обращено на то, чтобы свалить старую систему образования художника, что академическая система есть главное зло[8]. Но Вы мне тогда отвечали, что я увлекаюсь и вдаюсь в лиризм, много говорю о пустяках и мало о главном, об идеях. А между тем прошло 10 лет, и теперь, как тогда, главный враг — *воспитание* молодых художников — остается во всей силе и стоит прочно и непоколебимо. Теперь о нас, так называемых *«новых»*. Причисляю себя к ним только потому, что Вы ко мне обращаетесь как к такову. Я думаю, что для человечества дороги не столько идеи художника, сколько *холсты*, в самом прозаическом смысле слова. Хорош холст — человечество его сохранит и будет помнить имя автора; нехорош сам по себе — конечно, им дорожить не будут. А там, хоть бог знает пусть будут какие новые идеи,— всем одна цена! Если Вы согласны с тем, что главный критерий, который только был, есть и будет, есть именно тот, что суть есть *картина сама по себе*, тогда мы во многом, быть может во всем, согласны; нет,— значит, нам идти в ногу нельзя, и мы не поймем друг друга.

Например, я решительно не понимаю Вашей последней статьи о Верещагине[9]. Почему я должен преклониться, когда прекрасная идея и сю-

жет дурно исполнены? Выньте картину из коллекции, поставьте у себя в кабинете, и не пройдет 3 недель, как Вам станет обидно, что голова отсутствует, рука дурно исполнена, и вся картина слишком эскизно и без любви сработана. Надо любить искусство слишком головой и теоретически, чтобы прощать художнику небрежное исполнение ради идеи. И потом, идеи интересны, пока они новы, но раз им прошло одно-два поколения, они теряют свою остроту и интерес, и если в холсте, кроме идей, не окажется чисто живописных качеств, картина отправляется на чердак. Разубедите меня, если я неправ. Понимаю также очень хорошо и то, что только подъем идей и качество содержания подымают самое искусство, но все-таки история искусств знает не того, кто изобрел, а того, кто сумел пустить в оборот изобретенное. Худо это или хорошо — не мое дело. Я знаю только то, что художник должен с этим ведаться, зарубить себе это на носу и раз навсегда сделать главным своим догматом. Я говорю это как лицо, как художник. Обходя эти вопросы и туманно выражаясь, критика только дело портит. Ведь все неглупые люди увидят, что есть преувеличение, а раз что-нибудь неумеренно восхваляется — является законное желание посбавить спеси.

Перехожу к передвижным выставкам. Скажите, какой резон остается у Товарищества для дальнейшего устройства обособленных передвижных выставок? Кроме денежного — никакого. Я говорю это теперь, пока не сказали это громко другие. И кто так скажет, будет всеми одобрен, как сказавший верную мысль. Раз это покажется всем верным, прощай Товарищеская репутация как инициаторов идеи! Мы становимся в ряды торгующих. Некоторые из наших говорят: наше искусство — не академическое! Мы добьемся признания этого и от российской публики! Наивные младенцы! Как хорошо, что они еще топорщатся, хотя давно для зорких глаз не укрылось сходство двух выставок. Выставка наша и выставка академии уже почти сравнялись. Товарищество допустило образоваться другому художественному центру [10]. Оно оттолкнуло своей политикой многих, которые, мало-помалу сплотившись, составили противовес Товариществу, и в глазах нашего неразвитого общества, и так на взгляд всякого из публики, одна выставка и другая почти равны. Что же будет в провинции? Уж, конечно, там еще менее могут разобраться, там мы будем просто *конкурентами*. Печально. Нет положения хуже, как положение глупого человека. Время изменилось, обстоятельства сложились иначе, а он все продолжает воображать себя господином положения. Пусть другой, кто хочет, забавляется этим, а я не могу и уже давно не могу. Я давно указывал, звал, суетился, но напрасно. Теперь дело ясное: Товариществу как идее пора умирать. Если оно не поймет этого, тем хуже для него. Оно станет смешным. Говорю это на тот случай, если Академия *действительно* начнет передвигать свои выставки, т. е. выкрадет чужую идею и изменнически убьет Товарищество. Некоторые полагают, что выставки передвиж-

ные в Академии состояться не могут. Дай бог, чтобы я ошибался, но если Академия хоть два-три года устроит передвижные — кончено, Товарищество как идея убито разом! Для всех ясно будет одно, что и та и другая группа желает только побольше получить с публики двугривенных. Какая жалкая перспектива! Что я вынес за эту зиму со времени возникновения слуха о передвижных академических выставках?! И никому это не казалось таким, как мне. По ходу человеческих дел я жду, что Товарищество прибьет к берегу, как негодное бревно, а главное русло весело побежит вперед, и надолго! Лет через 30, если не больше, досужие историки вытащат это ископаемое и будут удивляться, отчего, в сущности, такое хорошее стремление и довольно здоровое не могло удержаться в господствующем положении и не оставило после себя преемников? Тогда-то вот и разберут, когда, кто и какие сделал ошибки. Что же касается того, кто спасует, примирится и облобызается с давителями и гасителями, то это дело личной совести, и я никого судить не буду.

Но от Вас хотел бы я услышать, что Вы разумеете под *примирением* и под словом «спасуете». Услышать желал бы не отрывочными фразами, а обстоятельным указанием предмета и лиц, обозначая и то и другое полными именами. А также не худо, если Вы объясните, при каких подвигах с нашей стороны Вы воскликнете: «Жив курилка!» И что значит — «Жив курилка!» [11] Я вот, например, искренно и глубоко ненавижу главную причину зла в русском искусстве, воспитание в Академии, и могу только утверждать, что ненависть к нему не может остынуть даже и в последний вздох мой (какая уж тут речь о примирении!), а между тем — жив ли курилка? Твердить одно и то же, не сопровождая молитву делами общественного служения,— бесплодное занятие. Жаль мне очень и глубоко огорчительно, что в печати русской нет голоса, который бы раздавался в пользу настоящего искусства, но раздавался бы так, чтобы мы, его слабые адепты, чувствовали бы, что горизонты говорящего за нас гораздо шире наших собственных и что сознание у нашего вожака и защитника зорко следит и ничего не упустит безнаказанно, что должно быть наказано; что главные положения, служившие основанием движению, будут разъяснены с должною полнотою, и спор станет невозможным. Не было этого прежде, теперь ожидать безрассудно. Приходится терпеть и молча вынести ликующую вакханалию, которая утвердилась в художественной критике. Писать самим художникам небезопасно по многим причинам: как раз художник договорится до того, до чего договорился Верещагин, что, во всяком случае, не может служить в пользу искусства вообще. Гораздо лучше, когда за это дело берутся люди посторонние. Ну, что ж делать, я живу в дурную полосу, но совесть меня пока не упрекает!!!

Ваш И Крамской.

577. В. В. СТАСОВУ

Сиверская, 21 июля [18]86

Продолжаю отвечать. О Товариществе и о его смерти. Вы удивляетесь и спрашиваете, что неужели дело Товарищества в том только и состояло, что его картины ездили по России? А в чем же еще — позвольте спросить? Речь идет о Товариществе как форме соединения нескольких людей для осуществления известных целей, ясно изложенных уставом. Отнимите устав, отнимите передвижение, отнимите права, данные властью, ведать дело выставок и сбора денег, право распоряжения этими деньгами — и что такое Товарищество? То, что Вы думаете, есть чистая фикция. Без устава группа людей рассыпается без остатка и без признака своего существования. Остаются такой-то и такой-то художник (личность), придерживающийся известного образа мыслей в искусстве — и только. Для искусства русского в широком смысле исчезновение Товарищества — в этом потери нет никакой, и потому я так сравнительно говорю покойно. Согласен с Вами в том, что сила вещей всегда возьмет свое, и курилка мифический, собирательный будет жив, но человек, лично вот художник, будет раздавлен. Он и кричит. Конечно, с моей стороны неразумно отождествлять себя лично с искусством (новым, старым ли, все равно), которое произрастает из народа и которого корни то здесь, то там, но вот в качестве стебля, имеющего и корень свой маленький, мне страшно умирать и жаль закрывать глаза без личной уверенности в торжестве того дела, которое любил и которое считал своим по праву рождения и по кровной связи. Умирать без уверенности в преемниках, так сказать, без потомства. Ни Вы, сколько я знаю, ни Репин не придавали значения академическому воспитанию, т. е. относились довольно равнодушно к тому, кто и как воспитывает молодых художников. Одно время помню, мы с Репиным говорили о необходимости завести свою школу, и он, казалось, разделял взгляд, что это нужно, но потом весьма скоро махнул на это рукой. Я както виделся с Вами и услышал то же самое. А между тем армия противников увеличивается молодежью, и молодежь эта враждебна даже нашим общим положениям в искусстве (свободный выбор творчества, необходимость уничтожения отличий и званий, необходимость национальности и т. д. и т. д.). И вот Товарищество как форма отжило свое время. Я это твержу давно, я указываю, я волнуюсь, я приглашаю найти исход, и все отворачиваются. Впрочем, говорят: что же мудреного? Он помешался от гордости, он притязает на то, что отождествляет себя, свою наступающую старость и потерю сил с судьбой Товарищества. Сам опускается, а кричит: Товарищество изжило свое время... Утверждают: «Прекрасно. Академия будет возить и мы — разлюбезное дело!». Я вижу в этом только собирание двугривенных.

Но позвольте взять немножечко издалека. Товарищество гибнет и вот отчего.

В 57 году я приехал в Петербург слепым щенком. В 63 году уже настолько подрос, что искренно пожелал свободы, настолько искренно, что готов был употреблять все средства, чтобы и другие были свободны; я думал, что в этом заключается разрешение всех вопросов художественных, устранение аномалий и здоровый рост. Свободы от чего? Только, конечно, от административной опеки, но художнику зато необходимо научиться высшему повиновению и зависимости от... истинктов и нужд своего народа и согласно внутреннего чувства и личного движения с общим движением. (Дурно выражаю свою мысль, но некогда лучше и точнее сказать.) Является первичная форма — «Артель». Я понимал отлично и тогда, что то, что возникает, не дает художнику возможности развития. Но тогда необходимо было прежде всего есть, питаться, так как у всех 14 человек было два стула и один треногий стол. Те, у кого хотя что-нибудь было, сейчас же отпали. Когда мы получили возможность наедаться досыта, не в праздники только, а и в будни, явилась у некоторых жажда духа, а у других полное довольство и ожирение. В эту минуту возникает идея Товарищества передвижных выставок. Заметьте: Академия еще и к этому времени, к 70-м годам, не оправилась от потери крови в 63 году. Никого не было из молодых людей, который бы стоял на ее стороне. Главное во всем этом было следующее. В 41 году правительство как бы сказало: пора перестать помогать, будьте сами по себе. И вот уничтожили казеннокоштных [1] и пришли все, кто хотел, и делал в Академии тоже, что хотел. Академия и была и не была. Профессора заняты Исаакием [2], а ученики пишут: чиновников, охтянок, мужичков, рынки, задворки, кто что попало. Ватага хотя и была невежественна, а делала то, что, в сущности, было нужно. Вот из этого-то времени — времени недосмотра профессоров — и возникло то, что потом себя заявило, и тогда же образовался тот контингент, который что-нибудь сделал для национального искусства. От этого недоразумения были такие последствия, что кипучесть той жизни до сих пор еще отзывается. Мария Николаевна и Гагарин увидали, что художники невежественны. Заметьте, всего два человека, имеющие власть, но что наделали! Надо поставить Академию на высоту. И поставили. Прозревшая же молодежь говорит: «Попробую сама, если вы не позволяете». После 70 года — иные люди, иные песни. Все, кто вышел из Академии после этого времени, иначе окрашены, и к сегодняшнему времени набралось их уже столько, что Академия может устраивать выставки, и в самом деле может. Что ж публика? Да ничего, она в нынешнем году посетила Академию художеств в количестве 20 000 посетителей, а Академию наук — в количестве 15 000 [3]. Вот Вам и ответ публики. Товарищество не увеличивается в силах и работниках, а Академия увеличивается и с каждым годом все больше и больше будет увеличиваться. Какая внутренняя доброкачественность и содержа-

ние академического искусства — об этом кому и какая забота, тем более что и печать говорит, что выставка Академии прекрасная. А Вы верите, что публика разберет? Может быть! Да только акта ее вмешательства вымирающее поколение не ощутит. Итак, Товарищество (как форма) обязано позаботиться об идеях, если оно хочет жить и если оно желает играть какую-либо роль в истории искусства. Оно не должно оставаться с этим уставом, оно обязано найти выход для деятельности. Только теперь, сколько я думаю, уже поздненько. Оно умрет, и с ним и идеи русского искусства, которые теперь не в авантаже обретаются. Лет через 30 или больше, конечно, возникнет вновь народное движение (и то, если переменится административный режим), а до тех пор — спите и почивайте, соратники. Теперь же иные времена и иные песни! Неужели же Вы не видите, что род живописи Бакаловича, Семирадского и прочих — теперь самый желательный? Его наиболее всего склонна признать и печать. И потом, можно ли говорить серьезно о Товариществе, как носителе известной идеи, когда первое его собрание включило в себя уже случайные элементы, а теперь где же и какая это руководящая мысль у членов его? Возьмите, переберите, кто может быть сочтен как художник России?.. Раз, два, три... четыре... пять? Нет, четыре, три... Ну, словом — пора отыскивать новую форму! Не знаю, что Вы тут поймете, но члены Товарищества достаточно знакомы со всем этим и достаточно понимают.

Ваш И Крамской

578. А. С. СУВОРИНУ

Многоуважаемый Алексей Сергеевич,

Посылаю Вам то, что у меня было написано об директоре школы Дьяконове [1]; только, к сожалению, я взваливаю на кого-нибудь редакционную и корректурную работу — прошу поправить и пустить, как мы говорили, без подписи; до завтра!

Уважающий Вас И Крамской

579. В. В. СТАСОВУ

1 августа, Сиверская, 1886

Уважаемый Владимир Васильевич,

18 июля я получил от Вас письмо [1] с недоумением и с вызовом на переписку. Там же было несколько теплых строк к моему угнетенному состоянию духа и выражение симпатии ко мне...

Я был благодарен Вам, но не менее удивлен, что Вы не поняли моего письма и приписали мне такие мнения и такие взгляды, от которых я был всегда далек.

Я написал Вам тогда же немедленно одно очень длинное письмо с объяснениями и отправил его 20-го числа, другое — в продолжение первого, покороче, но тоже пространное[2], и пустил их по адресу к Вам, в Публичную библиотеку. Чтобы дать Вам понятие о размерах писем, сообщаю, что на одном было 3 марки, а на другом 2. Но вот уже 10 дней от Вас нет ответа.

Я не обижаюсь (всего менее), но меня удивляет, что Вы не отвечаете, в то время когда сами же вызывали на переписку.

Могу думать также, что у Вас, по прочтении моих посланий, пропала охота разговаривать со мной, но и в этом случае простое уведомление, что письма получены Вами, покончило бы дело довольно ясно, а то я недоумеваю, что бы это значило.

Неужели письма не дошли? Это было бы и удивительно и жаль, потому что написать их опять нет ни сил, ни охоты.

Преданный Вам И Крамской

580. В. В. СТАСОВУ

2 Августа [18]86 г. Сиверская.

Сейчас получил Ваше письмо[1], уважаемый Владимир Васильевич, и очень рад, что есть причина Вашему молчанию, а то я боялся, что письма пропали, не потому, чтобы они что-нибудь значили сами по себе, а потому, что на них потрачено мною много труда, хотя и напрасного, как я вижу. В самом деле, серьезно, оказывается, что чем дальше в лес, тем больше дров. Чем я стараюсь больше, тем меньше Вы понимаете и тем все с большим жаром убеждаете меня, что я не тот уже, как прежде, и что я опускаюсь на дно. Что ж я могу тут сделать? Могу только свидетельствовать, что, значит, Вы меня ни капельки и не знали. Я всегда был именно то, что теперь, и Вы напрасно так храбро утверждаете, что я будто бы *«отказываюсь от того, что прежде думал, и что прежде находил хорошим, то стал находить худым»*. Это уже, извините, я готов назвать это клеветой. Этого нет и не было.

Обращаюсь к Вашему последнему письму по существу. Буду по возможности для меня ясным, чтобы нельзя было перетолковать моих слов ни в ту, ни в другую сторону.

Ну скажите по совести: неужели Вы хотя на минуту могли серьезно подумать, что я измеряю успех художественный по числу посетителей.

А между тем я это написал[2], да, написал, и еще напишу. Неужто я такой дурак, что вот так просто и думаю? Ведь кому я пишу? Я пишу человеку, который знает дело не хуже моего, и он, услышав от меня о цифре, поймет моментально, что эта цифра в связи со всем, что было в эти 14—15 лет, *«кое-что»* поясняет. Именно *«кое-что»*, к чему не следует относиться свысока и фыркать. Что это есть симптом, указывающий, как барометр, насколько публика чувствительно задета. Пример «Нана»[3] сюда не идет, потому что то был скандал, а тут дела текущие, к которым публика привыкла и поступает более или менее *«хладнокровно»* — а это много значит! Да, наконец, Вы сами, когда-то, говоря о Верещагине и его выставке, ссылались на то, что у него было так много посетителей, как никогда на выставках. Что бы Вы сказали, если бы я, придравшись к этому, закричал: «Помилуйте, Вы оцениваете художественный успех числом посетителей!!!» Воля Ваша, так нельзя. Как нельзя взвалить на меня и *«канцелярскую бумагу»*. Если для Вас устав и его основания, в силу которых зародилось Товарищество, ничего не значат, так и я говорю: извините, я тут ничего не могу сделать. То, что от Товарищества без устава и организации останется, есть нечто невесомое и столь мало влияющее на общество, что его нужно будет отыскивать с микроскопом. Словом, говоря о смерти Товарищества, я говорил о смерти одной «формы»[4], и что, по-моему, необходимо тому духу, который живил русское искусство, бросить негодную форму и переродиться в новое. Но уж так, значит, Вам угодно смотреть и думать. Что ж тут поделаешь? О воспитании: под моим словом все, что Вы прибавляете, вмещается: все эти академические *«понятия, стремления, условия быта»* и т. д. Что это, как неотъемлемая часть воспитания? А понять так изобретателя, пустившего в оборот найденное? Это ужасно! Я сказал, что *история помнит* не того, кто нашел, но не умел, но того, кто сумел. Что ж, не верно это? Ведь Перуджино нашел все то, что дало славу Рафаэлю? И однако ж!

Теперь два слова вообще о нашем недоразумении.

Не употреби Вы в первой своей записке фразы, что вот, дескать, наступление по всей линии, «посмотрим, *как-то ваш брат выдержит»*, я не написал бы своего письма и не было бы ни второго, ни третьего... И так помню, а тут еще Вы: «Посмотрим на вашего брата!!!» Тогда как Вы, именно *Вы* не все *сделали, что могли*, а может быть, и не могли. Все мои требования от критика, все мои требования, объяснения относились только *именно и лично* к Вам, а не к тем, кто кроме Вас определял и писал о новом искусстве! Те сделали свое дело, а Вы перед русским обществом не сделали. Что же касается «Тормозов русского искусства»[5], то я когда-нибудь изложу Вам мои взгляды на это лично, по самой статье. Но повторяю: мало сказать, надо доказывать.

Ваш И Крамской.

581. В. В. СТАСОВУ

4 августа Сиверская [1886]

Вчера узнал, что Вы, многоуважаемый Владимир Васильевич, читали мои письма лицам, которым я своих мыслей не адресовал. Я писал Вам, и только Вам лично. Если бы было нужно, я бы тогда переписывал бы свои письма в нескольких экземплярах и рассылал бы их. Меня это известие глубоко огорчило. Никому я Ваших писем не читаю, и никому до этого нет дела. Вы скажете, что письма мои (как и Ваши) не имеют личного характера, а касаются вопросов общих, но все-таки это письма. А меня с детства приучили смотреть на чужие письма, как на неприкосновенную чужую собственность. Кроме того, тяжелое мое личное положение усилится еще — и в значительной степени.

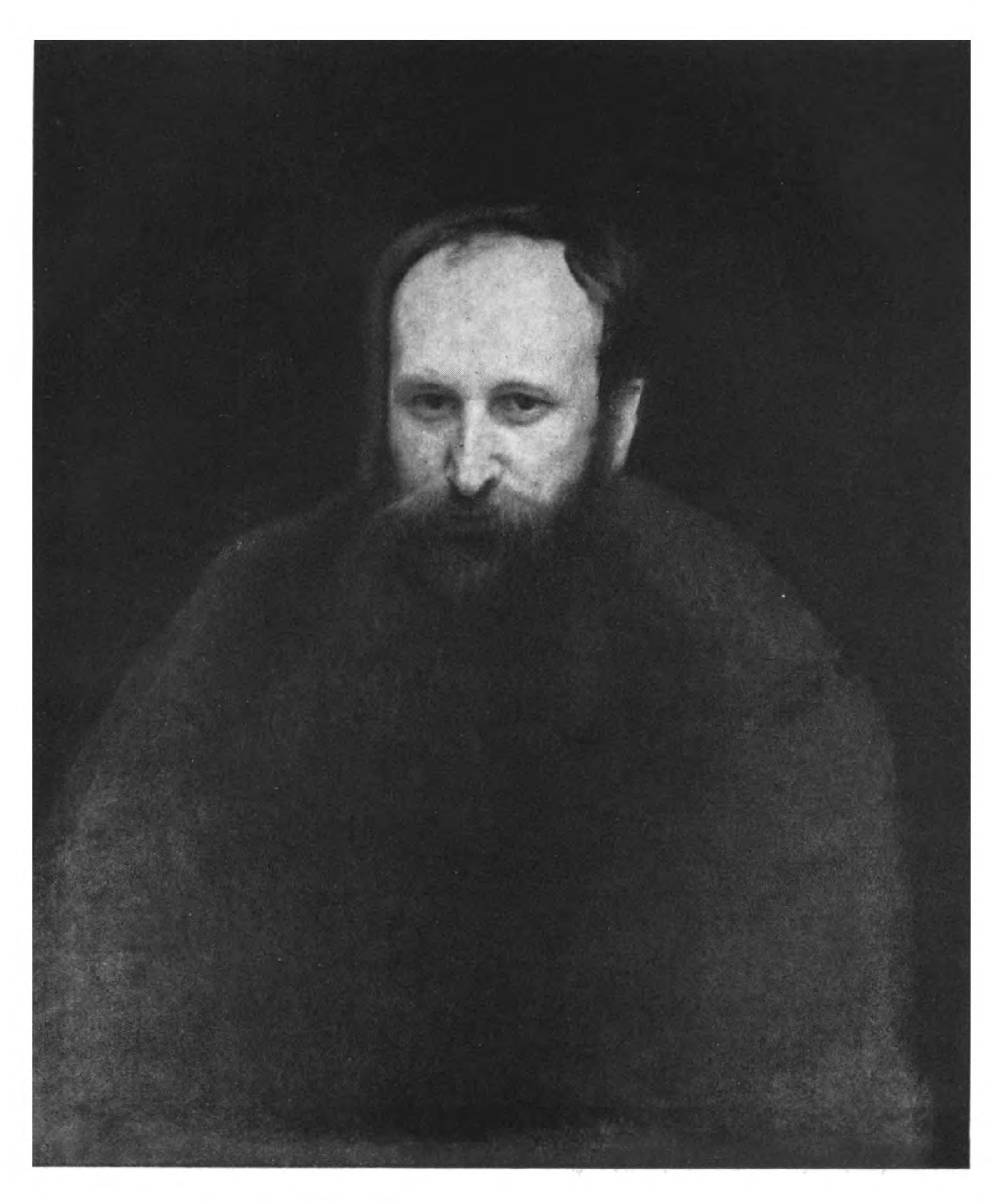
Судьба послала мне великолепный образчик моей уединенности между товарищами. Вы получили адрес [1], и вчера я узнал и об этом некоторые подробности. Он уже ходил по рукам около 2 месяцев, и я узнал о нем только из Вашего письма. Хорошо это?

Ваш И Крамской.

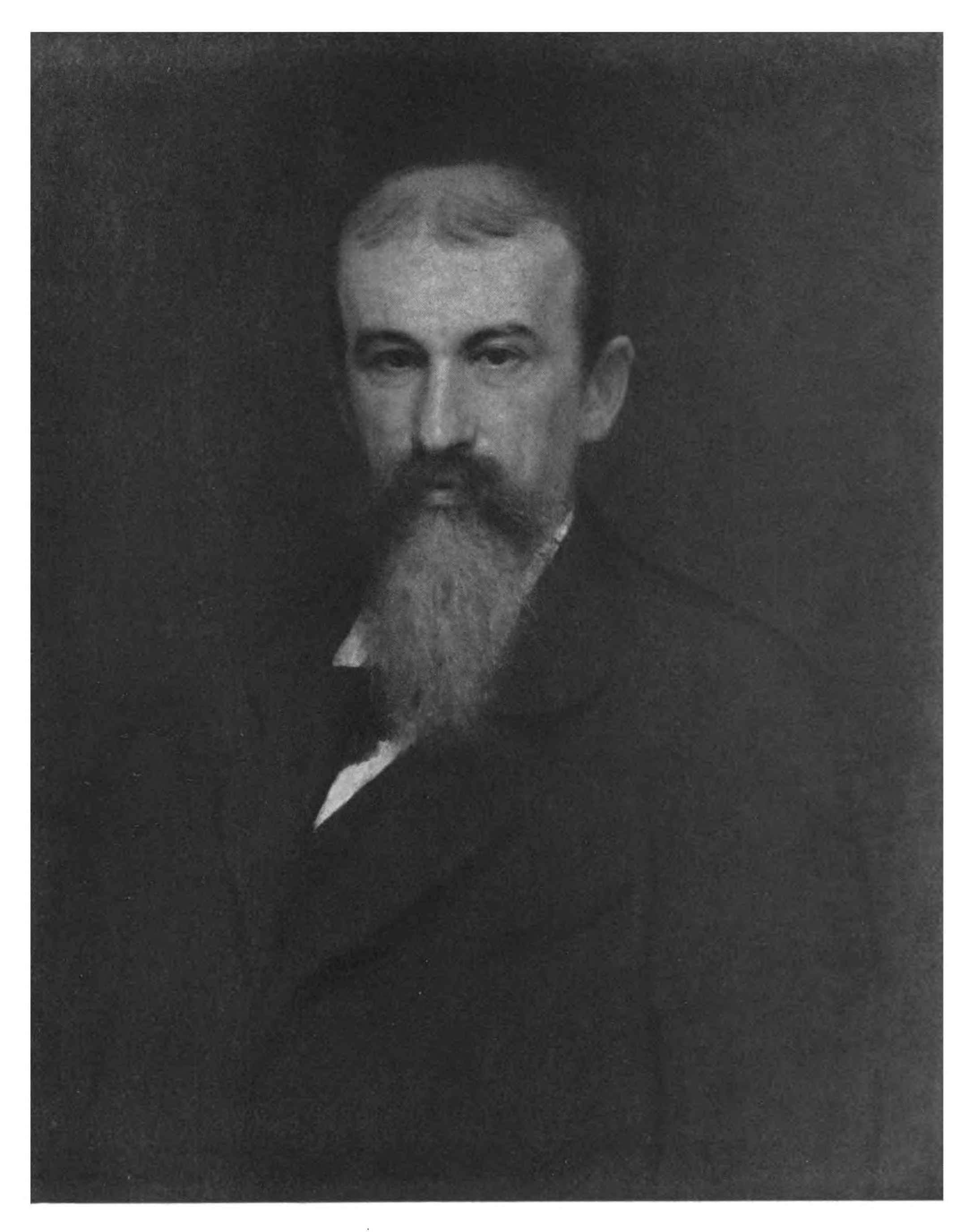
582. В. В. СТАСОВУ

8 августа [18]86, Сиверская.

Я было кончил с Вами переписку, многоуважаемый Владимир Васильевич, потому что устал и физически и нравственно. В самом деле, Вам говоришь про Фому, а вы (извините) — про Ерему. Я Вам пишу, что Ваши писания и статьи грешат тем, что не убеждают читателя, хотя полны верных положений и новы, и что именно в силу их новизны необходимо убеждать, убеждать, разжевывать и вдалбливать... А Вы мне о слепых, хромых и силоамской купели, и кончили так, как я и не ожидал: что я Вас считаю критиком ничего не стоящим и даже вредным. Да в моих последних даже письмах Вы найдете указание, противоречащее этому. Я всегда говорил, что, во всяком случае, Вы единственный человек, который с 60-х годов говорил то, что исторически было нужно. Теперь, по определении Вашей деятельности, я могу прибавить: как жаль, что этот единственный человек так халатно относится к своему делу и не хотел никогда узнать, из кого состоит его аудитория. Потому что у него на лекции, кроме меня и еще 5—6 художников, которым жевать нечего, набирается слушателей два-три десятка тысяч, которые не только не имеют в себе ничего враждебного лектору, но искренно хотели бы узнать, что это за движение в искусстве, и что это за новое искусство, и как это понимать надобно...



19. Портрет В. В. Верещагина. 1883



20. Портрет А. П. Соколова. 1883

Но лектор бросает себе отрывочные положения бездоказательно, которые так и остаются висеть в воздухе, а ловкие парни все это потом нанизывают на ниточку и высмеивают перед публикой, в других аудиториях. И от Ваших истинных и прекрасных положений и мыслей ничего не остается, т. е. остаются крупицы у слушателей, которые, собственно, и без Вас много понимают и видят. Мне обидно, что Ваша критическая деятельность в области живописи привела не к торжеству тех истинных положений, за которые Вы стояли, а к поражению, и даже больше, к посмеянию. Потому что стоит зайти речи о статьях Стасова, как со всех сторон раздаются возгласы: «Ну, что Стасов, ведь уж это известно!..» и т. д. Итак, следовательно, я Вас не только *признаю* и *признавал*, но говорю — Вы единственный. А что я пишу о Ваших недостатках как критика, то это мне не мешает понимать то здравое и истинное воззрение на искусство, которое лежит базисом в Ваших статьях.

Отсюда прямой переход к адресу. Вы очень красиво описали великодушие моих товарищей, которые были так нравственно деликатны, что не хотели меня поставить в неловкое положение, которые так заботливо оберегают и уважают (а главное, так знают) независимость моих мыслей [1]... Только извините, так как *я знаю, о чем* Вы говорите, и знаю бесконечно лучше Вас, то должен сейчас же Вам сказать вот что. Если это Ваше объяснение, то оно за 1000 верст от настоящих мотивов, которыми руководились люди, исключившие меня из числа, а если Вам это кто-нибудь из них сказал, то я прямо называю лицемерами. *Большинство подписавшихся под адресом думают о Вашей критической деятельности, как и я.* И это лучшие. А некоторые, которых там имена находятся, думают хуже, чем я. А разве я дурно думаю? Я бросаю это в лицо всем и еще потребую в свое время отчета от тех, кто меня исключил. Я знаю, что говорили те художники о Ваших статьях, которых подписи туда, однако ж, попали. Вообще Вы чистый и искренний младенец.

Дальше. Письма частные есть собственность того, кто пишет, и обнародование их не может происходить без согласия автора. Эта мысль и не фальшивая и не фарисейская. Я от Вас узнаю впервые с такой категоричностью, что Вы иначе на это смотрите. Я знал, что Вы иногда мои слова и письма пропечатывали, и всегда за это сердился, считая это неделикатностью, и сожалел, что и у Вас есть дурная замашка нынешних литераторов, а теперь оказывается, что это Ваше убеждение: распоряжаться письмами, к Вам адресованными, по личному произволу. Извините, я этого не знал. Конечно, вперед я буду оговаривать или же и вовсе остерегаться писать. Вы мне предлагаете исключение, но я им, вероятно, уже не воспользуюсь, так как это, вероятно, уже последнее письмо. Вы были *«поражены и потрясены»* моим первым большим письмом, и Вам показалось: *«Крамской ренегат, Крамской перебежчик, Крамской упал в воду, идет ко дну!»* и Вы поскорее сообщили об этом кому-то, тем более, что *именно в это вре-*

мя Вы услышали *«изустные рассказы»* о внезапной перемене во мне, поразившей моих товарищей... Так вот где разгадка Ваших предостережений, что я стою на опасном для меня рельсе! Кто же эти милые товарищи? И почему они предпочли путь разговоров за спиной, а не прямо прийти ко мне и спросить? А я, дурак, полагал, что товарищи не так же лицемерны со мной! *Я — ренегат!* Немножко смело сказано. Но всему этому предстоит еще разыграться. Этому будет еще суд. Я не могу оставить впотьмах такие обвинения. И о ренегатстве своем собственном я узнал впервые дня 4 тому назад. Теперь мне многое ясно, что случилось прошлой зимой и чему я не мог понять причины. Так товарищи мои подозрительно на меня смотрели! Ага! Хорошо! Я сам подал повод, и вот все так же, как с Вами: существует одно частное письмо, и человек, которому оно адресовано, вот так же, как и Вы, возьми и разболтай! И заметьте, не поняв совершенно письма. Вы, по крайней мере, показываете самые письма, а он больше устной передачей практиковал[2]. Все это я узнал только теперь. Как это Вам нравится! И товарищи, вместо того чтобы прийти ко мне и спросить: что вот, мол, так и так, что это значит? — предпочли обходить меня, как зачумленного!! Они, такие чистые и честные! И вот мое положение. Но я вам говорю: у меня нет ничего, чего бы я должен был бояться и прятать... А потому обо всем этом я потребую суда и следствия... А там, делать нечего, вероятно, придется выйти из Товарищества. И вот он — *«кружок»* — что значит! Всякий кружок фатально заплесневеет, как вода стоячая, если в нем нет настолько уважающего себя большинства, чтобы уважать тоже и *«лицо»*. А я один из лиц. Я имею свои взгляды на текущие дела, я *имею причины* смотреть так или иначе на человеческие дела и наши товарищеские. Я могу ошибаться, но могу быть и прав. И вот одна из моих мыслей та, что *Товарищество как «форма»* (поймите это *форма* и только *форма*) отжило свое время. Все добро, которое эта форма могла принести русскому искусству, она уже принесла, больше *форма* эта дать не может... Дух же и содержание искусства требуют большого простора и иных элементов, чем те, которые теперь в Товариществе. Вы сами, наконец, договорились до того же, с чего я начал. Вы говорите: «Пусть уничтожится устав Товарищества (на который Вы плюете, а я не могу), пусть по каким-нибудь причинам рассеются его члены. Завтра же возродится то же самое». Вот это-то самое и я говорю. Посмотрите, еще в первом письме я Вам писал: «Идея, как и дух, требует постоянной смены *«форм»*. Опять-таки *форм*... Черт возьми, сколько же раз Вам повторять, что я ничего другого не разумел, да и не мог разуметь под словом *«смерть Товариществу»* — смерть формы, и только ее одной, и что необходимо теперь же озаботиться о перерождении, в противном случае мы, как бревно, будем прибиты к берегу, а главное русло пойдет дальше без нас, т. е. вот нас: меня, его, этого, того и т. д. Вот о чем я плачу, вот о чем убиваюсь и вот чего я боюсь! Да нет, оказывается, что столь *очевидное* для меня решительно никому не очевидно. Ну что же делать? Подождем — увидим! Больше приходилось терпеть, не-

много осталось. А что касается моей погибели и ренегатства (*черт побери, какое тяжелое и страшное слово, и это я-то!*), то смею утверждать, что и Вы и мои милые товарищи немного поторопились! и тоже в свою очередь промахнулись. Жизнь человека ведь что-нибудь да свидетельствует. Как я держал себя до сих пор и как я жил? Ну, авось, и остаток дней проживу так же. Я вот тоже имею *свои убеждения*, они мною руководили до сего дня — они же будут сопровождать меня и дальше. О, род лицемерный, судящий о других по себе! Как же, впрочем, иначе?

Не могу не вернуться еще к тому, как Вы поняли мою критику о Вас как писателе. Вы обиделись, хотя скрываете это. Вы пишете, что хотели мне предложить даже не читать Ваших статей. «*Черт с ними*,— пишете Вы.— *Я легко найду столько других статей, которые будут мне симпатичны, приятны, будут удовлетворять вас*». Вот этого я не могу оставить Вам и подарить, т. е. пройти без ответа. Что это, как не горечь обиды и обиды авторской! До сих пор Вы хорошо маскировали себя передо мной. Я все думал: вот человек, который о себе способен выслушать правду и не обидеться! (т. е. правду мою личную)! Я глубоко Вас за эту черту уважал. Это было указателем недюжинного личного характера. И вдруг Вы, так же, как и первый встречный, говорите: *«Возьмите читать другого! О! вы много найдете такого, что вас будет удовлетворять!!!»* Да за кого ж Вы меня принимаете? Как будто я не знаю, кто что пишет об искусстве! Как будто Вы действительно знаете, что меня удовлетворит! И какое обидное и унизительное предположение. Вы меня не удовлетворяете, стало быть, люди противоположного Вам направления меня удовлетворят!! Не ожидал я, что Вы так обидчивы,— буду знать вперед. Меня обманула кажущаяся Ваша невозмутимость.

Дальше Вы пишете, что я в какой-то *«робости»* и вместе *«отчаянии»* за русское искусство. Извините, этого я никогда не высказывал. За все русское искусство я спокоен и знаю, что оно себе рано или поздно, а завоюет уважение, и уважение широкое, начиная даже с правящих и направляющих его судьбами и кончая улицей. Искусство национальное (какое только и имеет настоящую цену) должно быть уважено и должно пользоваться подобающей честью, но... только долго и далеко до торжества. Я думаю даже, что благодаря «атаке по всей линии», как Вы картинно выразились, национальное искусство вступает в полосу гонения сознательного. Прежде — при Федотове и на заре Перова и молодой плеяды — гонение было спорадическое, бессознательное, припадками, а наступает время систематического вытравливания. Молодежь, которая пополняет всегда кадры, не на стороне национального искусства, а это указывает на наступающее затишье — и надолго. Кто этого не видит — благо ему, пусть ликует, что русское искусство точно слон! Обо всех таких напастях я своевременно бил в набат, говорил, а кончил тем, что вижу: мне надо сидеть смирно и не вмешиваться; другие лучше меня видят и понимают и время

и обстоятельства. Против этого последнего я ничего не имею, но дожить до признания того, что я не совсем ошибался, мне бы хотелось.

Эх, много чего еще следовало бы поговорить, но я устал. Извините, больше писать не буду. Если хотите, можем встретиться в городе, в воскресенье в 6 часов. Я буду обедать в саду, бывшем Демут, и останусь ночь в городе. В понедельник должен уехать назад.

Ваш И Крамской.

О Рафаэле — устно.

583. П. М. КОВАЛЕВСКОМУ

С.-Петербург, 21 сентября 1886 г.

Многоуважаемый Павел Михайлович!

Возвращаю Вам книгу Толстого и глубоко благодарю Вас. Говорить о «Смерти Ивана Ильича» [1], а тем паче восхищаться, будет по меньшей мере неуместно. Это нечто такое, что перестает уже быть искусством, а является просто *творчеством*. Рассказ этот прямо библейский, и я чувствую глубокое волнение при мысли, что такое произведение снова появилось в русской литературе. Слава богу, и русские внесли кое-что и увеличили и без того великое собрание человеческих благородных произведений. Удивительно в этом рассказе отсутствие полное украшений, без чего, кажется, нет ни одного произведения человеческого.

Извините меня, что я все еще не могу указать точно дня, когда я примусь за окончание портрета. Одно скажу, что, должно быть, скоро.

Примите выражение моей глубокой почтительности и уважения.

И. Крамской.

584. П. М. КОВАЛЕВСКОМУ

С.-Петербург, 30 сентября 1886 г.

Глубокоуважаемый Павел Михайлович!

Со 2 октября я попробую работать. Ежедневно к Вашим услугам. Выберите день и дайте знать телеграммой.

Примите выражение моей глубокой почтительности и уважения.

И. Крамской.

585. В. В. СТАСОВУ

СПб. 30 сентября [18]86 г.

Приношу мою благодарность, многоуважаемый Владимир Васильевич, за память о моей просьбе — прислать статью Вашу по поводу академии в Риме [1]. Совершенно согласен, что академия в Риме не только бесполезна, но... вредна! Это один из оскорбительнейших помыслов академической клики. Прибавлю только, что в статье недостает некоторых соображений, известных, впрочем, только художникам. Если здоровье позволит, я дополню от себя в печати, что, по моему мнению, необходимо поставить на вид охотникам сочинять оклады и должности. Быть может, здравый смысл восторжествует и академии не заведут! [2]

Что касается разных нерешенных вопросов, то я не знаю, как быть,— я почти не могу выходить, болен, а сам я дома постоянно и рад Вас видеть всегда. А очень много произошло неудобств *лично для меня* из того, что Вы мои летние письма разгласили [3]. Ведь это такие вопросы, которые острыми концами входят в наше живое тело. Очень жаль!

Ваш И Крамской.

586. В. В. СТАСОВУ

6 октября [18]86. СПб.

Большое спасибо, уважаемый Владимир Васильевич, за статью [1]. Не забывайте и впредь. Очевидно, дело идет к тому, что невежество в литературе все больше и больше набирается храбрости; последняя же (т. е. храбрость) прибывает в силу количества невежественных читателей. Круговая порука. Признаюсь, я не думал, чтобы дело уже дошло до того, как оказывается. Я все собирался просмотреть энциклопедию, но меня удерживало до сих пор знакомство мое с его историею искусства [2].

Ваш И Крамской

587. П. М. КОВАЛЕВСКОМУ

20 октября 1886 г.

Глубокоуважаемый Павел Михайлович!

Христа ради, объясните всем, что на фоне пятен нет, а это жухлость! Конторку я когда-нибудь сделаю у Вас. Портрет в невозможном виде!!

И. Крамской.

588. А. П. БОГОЛЮБОВУ

9 ноября 1886 г. СПб.

Многоуважаемый Алексей Петрович,

Прошлую зиму я писал Вам свои фантазии по поводу возникавшей передвижной выставки в Академии [1]. Затевалась интрига и передержка — лишить Товарищество того нравственного преимущества, которое оно имело.

Я писал тогда: «*пора*» сказать государю то-то и то-то, помешать осуществиться интриге и добиться того, чтобы Академии было приказано обратиться в Товарищество. Насколько это было практично, насколько было возможно — не знаю. Теперь ничего уже не нужно, так как интрига — осуществившийся факт. Что отсюда произойдет для Товарищества, покажет будущее, но я ничего хорошего от этого не ожидаю. Образ моих мыслей на существо дела не изменился с тех пор, и я глубоко жалею, что мои мечты остались только мечтами.

Я не думаю более о том, чего, очевидно, «*не могло быть*». Цель моего письма иная, личная.

В Товариществе возникли на мой счет темные подозрения (не по моей вине). В августе месяце и вообще уже осенью до меня дошли слухи, что товарищи мои думают, будто я изменил делу Товарищества, предался Академии (Ренегат) и что я что-то хотел и хочу состряпать в своих личных целях. И все это приводится в связь с моими к Вам письмами.

До последнего времени я не знал, что Вы писали в Правление Товарищества о разных проектах и о нашей переписке [2]. Я думал, что это было между нами. Не стану говорить, как все это для меня приятно и каково мое положение в среде товарищей. От меня отвернулись и надо мной тяготеет обвинение, довольно безобразное.

Просьба моя заключается в следующем: я должен, наконец, вскрыть всю виновность перед Товариществом, обнаружить все свои секреты, а для этого мне необходимы все *три письма* [3] *мои* к Вам по этому поводу, чтобы в подлиннике представить Товарищам.

Будьте так добры — не откажите мне в способах оправдания. Положение мое очень тяжелое, не знаю, что из этого произойдет, но я чувствую себя очень оскорбленным и в то же время не могу обвинять и Товарищей, что их предположения зашли так далеко. Одно глубоко обидно, что я ничего не знал и не подозревал до последнего августа. Ко мне никто из товарищей не обращался с вопросами, а все было за моей спиной (ни с кем из Товарищей я не видаюсь; у меня никто не бывает, я болен лежу) [4].

Кроме того, мне передавали, что Вы, уезжая из Петербурга, просили того, кто Вас провожал на железную дорогу, передать мне что-то; если правда, скажите, что именно, я не знаю, кто Вас сопровождал.

Преданный Вам И. Крамской [5].

589. И. Н. БОЖЕРЯНОВУ[1]

9 декабря 1886 г.

Извините меня великодушно, что я так долго не мог Вам отвечать, но мне нелегко было исправить списки[2], так как подлинных не имею, а отыскать можно было только в архиве Товарищества, для чего я все тревожил письмами членов правления Товарищества. Я переставил, как Вы увидите, года, потому что выставки сначала все запаздывали, пока не перешли в другой год, т. е. первая была в сентябре и октябре 1871 г., вторая в ноябре и декабре 1872 г., а третья в январе и феврале 1874 г., и только с пятой выставки установились правильные сроки.

И. Крамской.

590. Е. М. БЕМ

С.-Петербург, 25 декабря 1886 г.

Многоуважаемая Елизавета Меркурьевна!

Благодарю Вас за трогательную внимательность, которую Вы мне постоянно выказываете. Листики меню — забавная прелесть.

Уважающий и преданный И. Крамской.

1887

591. А. П. БОГОЛЮБОВУ

7 Генваря [18]87 г. СПб.

Глубокоуважаемый Алексей Петрович,

С Новым годом.

Ради самого неба извините меня, что я так долго не отвечал Вам.

Письма получил[1]. Благодарю глубоко — по миновании надобности возвращу. Картины Ваши у меня. Ждут передвижной выставки[2].

Писать не могу.

Ваш И. Крамской

592. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

10 генваря [1887]
СПб.

Многогуважаемый Павел Михайлович,

Вы говорите, не пишите,— а мне нужно.

Рисунок Васнецова[1] я Вам вышлю, хотя с ним-то мне расстаться будет всего менее приятно, но это все равно, в раме или без рамы? Вот о чем я хотел Вас просить: навести справки в моих письмах, которые касаются погашения моих долгов. Это относится, кажется, ко времени моего пребывания в Ментоне.

В то время, сколько мне помнится, я старался погасить все настолько, что, например, если бы я умер, не сделавши копии с Кольцова вторично, то и то должен бы не был. Я хотел включить в долг и взятые мною за Кольцова когда-то 300 р.; именно не надеясь тогда оправдаться в этом, но не помню, включил ли? Из моих писем можно бы извлечь указания. Мне что-то помнится, но что — утверждать не берусь, а потому будьте так добры, помогите с ясностью восстановить цифры как долга, так и погашения.

Боюсь что-либо напутать, наприм[ер], пишу к Вам, кажется уверенно, а между тем сомневаюсь. Погашен долг или не совсем?

Исполнением просьбы очень обяжете.

Уважающий Вас глубоко И. Крамской

593. П. М. КОВАЛЕВСКОМУ

12 января 1887 г.

Глубокоуважаемый Павел Михайлович!

Сердечно благодарю Вас за Вашу о нас, бедных (действительно бедных) заботливость. Но помещение это нам знакомо, его осматривали. Это обыкновенная квартира, не очень большая, имеющая две комнаты больших, и... только [1].

Примите выражение благодарности и уважения.

И. Крамской.

594. В. В. СТАСОВУ

15 Генваря [18]87 г.

Многоуважаемый Владимир Васильевич,

Радуюсь видеть Марка Матвеевича Антокольского, а также радуюсь, что он на меня не держит зла. Я всегда дома. Двинуться сам к нему не могу, но если бы он ко мне не зашел, то делать нечего, я постарался бы его увидать, чтобы снять с себя тяжесть [1].

Преданный Вам

И. Крамской.

595. П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

15 генваря [18]87
СПб

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Я очень рад, что не ошибся. Мне помнилось только, что я так серьезно (будучи больным) сожалел, что не сделал этот несчастный портрет [1], и, полагая также, что мне в будущем не представится времени сделать, я хотел, когда представится случай, очистить долг, очистить его совсем; а потому, как мне казалось, включил его в счет и писал об этом; но точно так же безгранично Вам веря и привыкнув к Вашей точности, которая превосходит мою в значительной мере, я сомневался. Радуюсь, что дело разъяснилось; что же касается уплаты, то это все равно — время терпит [2], при-

едете на масленицу, тогда отдадите за оба. Не знаю только, не покажется ли Вам дорого за Васнецова 300 р.? Но ведь я становлюсь все дороже по мере приближения к... Впрочем, Вы скажите мне тогда, если бы Вы нашли цену дорогою.

Что же касается Хвощинской[3], то я постараюсь возбудить этот вопрос, разъяснить его окончательно, и сообщу Вам.

Пишу так неуверенно вот почему: г-жа эта на меня очень, оказывается, *зла*, именно зла, и она, к сожалению, такова и есть, да еще и... женщина. Когда я узнал от друга ее (бывшего), женщины-писательницы, об этом обстоятельстве, я безгранично был удивлен и долго не мог добиться причины. Но, наконец, мне удалось узнать следующее: она на меня рассердилась за то, что я не показал ей своей картины (большой), которая семь лет тому назад стояла однажды в Петербурге в мастерской. Дело было так.

По возвращении моем из-за границы я с Хвощинской не видался с тех пор, как писал ее в Рязани. Однажды она приехала в Петербург и была у меня с 2-мя своими друзьями и приятельницами (и моими знакомыми), которым она сказала раньше, что едет ко мне смотреть мою картину, те ей сказали, что я никому ее еще не показываю, но она им отвечала: все равно, мне покажет — поедемте. Дело было вечером. За чаем она говорит: ну, Иван Ник[олаевич], пойдемте смотреть картину — я за тем и приехала. Я извинился и сказал, что не могу показать, она стала обижаться, чтобы оправдать отказ, я сказал, что даже жена моя (показываю на Софию Николаевну) не видала ее!.. Вот и только. И вообразите, это, говорят, истинная причина, да другой и быть не может, так как я с нею никогда не видался.

Уважающий Вас И. Крамской

596. И. П. РОПЕТУ[1]

30 Генваря [18]87 СПб.

Многоуважаемый Иван Павлович,

Находясь еще под впечатлением виденного мною вчера «Тронного места»[2], мне хочется сказать Вам, что думается.

Во-первых, прошу Вас: не троньте типа и характера общего и даже детальных вещей не очень позволяйте себе трогать.

Вы нашли чрезвычайно удачную форму, форму, которая не приходит часто художнику. Скажу Вам, что я не то чтобы был непогрешимый критик, но утверждаю о себе, что если мне что понравится и засядет, в том есть что-нибудь. На этот раз тронное место Ваше — есть новость, оригинальность и необыкновенная красота, хотя и своеобразная.

Во-вторых, не думайте, пожалуйста, что Вы можете легко улучшить, поправить и, перекомпоновывая, получить еще более интересное. Уверяю Вас — заблуждение. Почему заблуждение? Когда Вы чувствуете себя в силах сделать еще более красивое? Я знаю из наблюдений многих годов над композиторами, живописцами и архитекторами,— общее заблуждение: что когда достигнут *смысл, выражение*, то обыкновенно думают, что можно еще это улучшить. Вот эта-то мысль и есть заблуждение. Психологический закон тот, что если данная форма раз выражает задачу, всякая другая только будет хуже. В Вашей форме совершенствование может идти в сторону миниатюрных украшений на данных теперь шаблонах. И еще, что может быть *не хуже* того, что есть, это только величина, размер. Если, при вырисовывании и детальной обработке, общее станет *чуть-чуть* (заметьте: чуть-чуть!) меньше, будет не хуже, а больше — боже избави!

Вот все, что я хотел Вам сказать.

Украшайте и отделывайте, если найдете нужным, но не переделывайте, ради бога.

Дело решено. Задача кончена. Я очень рад и благодарен Вам.

Ваш И Крамской

Нельзя ли чертеж этот оставить неприкосновенным? Каждую, даже малую, поправку лучше сделать на другом рисунке, а то этот рисунок при вырисовывании изменится, и восстановить его будет уже невозможно.

597. П. М. КОВАЛЕВСКОМУ

Февраль 1887 г.

Глубокоуважаемый Павел Михайлович!

Благоволите отпустить портрет для выставки [1]. Говорят, что выставка обещает быть интересной. С воскресенья будем ждать государя.

Глубоко преданный и уважающий Вас И. Крамской.

598. И. П. КОРНИЛОВУ

12 марта 1887 г.

Глубокоуважаемый Иван Петрович,

Не известно ли Вам, где останавливается М[ихаил] Н[икифорович] Катков [1], когда бывает в Петербурге? Он приехал, и мне бы необходимо было его видеть.

Прошу принять выражения моего глубокого и сердечного уважения и преданности.

И. Крамской.

599. Е. М. БЕМ

С.-Петербург, 14 марта 1887 г.

Глубокоуважаемая Елизавета Меркурьевна!

Мне встретилась надобность в рисунках цветов, грибов и насекомых, а так как Вы и сестра Ваша имеете превосходные рисунки, то не благоволите ли прислать мне с посланным на одну неделю. Ручаюсь, что буду обходиться очень бережно и возвращу с величайшей благодарностью и в совершенной исправности. Если можете, не откажите. Исполнением просьбы обяжете очень глубоко уважающего Вас и преданного

И. Крамского.

P. S. Дочь моя возвратит Вам их[1].

600. НЕИЗВЕСТНОМУ

Ваше сиятельство!

Нелегко сделать понятным, почему один холст, покрытый художником красками, бывает дороже другого равной и даже меньшей величины. Это мы сплошь и рядом видим на аукционах, выставках и других распродажах. В данном случае я обязан, однако ж, сослаться на те причины, которые сделали разницу в двух документах, от меня исходящих. Не знаю только, будут ли причины мои казаться Вашему сиятельству реальными. Во всяком случае, главные причины, подымающие цену художественному произведению, всегда невесомые. Во 1-х, разговор мой с г. Беляевым[1] имел характер договора. Он после моего отказа принять новый заказ полюбопытствовал узнать, что стоит, например, портрет г. NN. Я отвечал — столько-то. Во 2-х, последние два года я за портреты, подобные Вашему, взял такую же цену и даже гораздо высшую и, в 3-х, мои физические силы быстро убывают, и мне стоит огромного нравственного усилия удержаться на известной высоте исполнения и с каждым годом все труднее. Так что, если господь бог оставит меня и еще на свете, то в будущем году я, вероятно, и за эту, сравнительно высокую, цену портретов делать не буду. И, наконец, в 4-х, Ваш портрет между всеми моими работами последнего сезона считаю лучшим или, по крайней мере, равным самым лучшим.

СТАТЬИ

ВЗГЛЯД НА ИСТОРИЧЕСКУЮ ЖИВОПИСЬ

Мир праху твоему, святой, великий и последний потомок Рафаэля! С твоей смертью, благородный Иванов, окончилось существование исторической религиозной живописи в том смысле, как ее понимал и которою жил Рафаэль. Ты стоишь последним и запоздавшим представителем, и в этой-то запоздалости причина твоей смерти и судьба картины между твоими современниками. Но твое позднее появление в мире не случайное, а составляющее рубеж и связь с будущими историческими художниками, которые будут трудиться на пути, тобою указанном, проявляя то же в других образцах. Твоя картина[1] будет школой, в которой окрепнут иные деятели, и она же укажет многим из молодого поколения их назначение. Час старой исторической живописи пробил, и пред твоею картиною не один из юных художников искренно помолится и искренно заплачет в глубине духа об утрате веры в людей, и не одного из них вылечит ужасающий вопль о пустоте и бесплодности человеческого сердца, и не один из них почувствует исполинскую силу для представления всего безобразия и пустынности человеческого рода и всего того, к чему пришло человечество с своим эгоизмом, безверием и знанием. Да, твоя картина — для художников!.. Что такое понимается в настоящее время под словом «историческая живопись» представителями искусства? Или они и сами не вникают в смысл, а трактуют о ней по известным наружным признакам, как-то: тогам, сандалиям, драпировкам и археологической верности утвари; или же ничего не подразумевают, а оставляют развитие молодых людей на произвол заведенного порядка. И того и другого следствием бывает смерть талантов, недостаточно сильных уничтожить увековеченные порядки, как по неправильному направлению, полученному в ранней молодости, так и по недостатку средств к развитию. И вот является картина, великая по идее, замечательная по исполнению и истинно историческая по духу, и что же? Руководители искусства не нашли в ней творчества, композиции, и объя-

вили вещью плохой и несогласной с законами исторической живописи![2] А публика? А публика живет другой жизнью, жизнью Фауста[3], и в ней нет уже тех элементов, из которых вылилась эта картина,— она утратила веру, она погружена в свои ученые результаты, она гордится своим знанием, она поклоняется иному богу, и ей ли слушать слова пророков, когда она им уже не верит, ей ли вслушиваться в слова спасителя, когда она уже их взвесила и отвела место ему между гениями земли? Нет, она уже не может увлекаться этим, она переросла этот период! И вот участь этого произведения решена, а с нею вместе и участь художника — творца ее. И он умер. Да он и не мог жить одной головой, без участия сердца,— ему надобна жизнь полная, человеческая. А чем же он будет дышать, когда элемент питания сердца был отнят у него, как только он стал лицом к лицу с действительностью?.. И пал он, великий, и ни в ком в публике не дрогнуло сердце,— только художники почувствовали себя осиротевшими, и только у них вырвался болезненный стон.

Да, мир твоему праху, великий Иванов! Другого Иванова не будет, потому что художник настоящий и художник будущий, верный своему идеалу, станет подслушивать биение пульса человеческой жизни теперь, для того чтобы уразуметь и определить, как доктору, род болезни...

До этой роковой минуты художник привык думать, что историческая живопись Рафаэля, Леонардо-Винчи, Корреджио[4], Мурильо и др. существует и живет, а что нет только великого таланта, чтобы заставить увлечься публику, и он скорее готов клеветать на себя, чем на общество; но факт такой яркий, потрясающий, совершившийся на его глазах, вывел его из этого ложного убеждения, и он остался с разбитым сердцем и с недоумением, ни к чему его не приводящим, как только к тому, что историческая живопись пала. Но забыл он, бедный, второпях, что он живет и что живет еще и род людской, а пока живут люди, живет история! Разве ж в самом деле, век теперешний не есть достояние истории, разве он будет пробелом в ней и мы не будем жить в потомстве? Нет, он будет принадлежать истории, хоть бы ей пришлось сказать о нас, что мы ничего не сделали и ничего не прибавили в сокровищницу бога, к оправданию себя перед ним за жизнь свою, и что мы только были довольны тем, что уже все знаем. Итак, настоящему художнику предстоит громадный труд закричать миру громко, во всеуслышание все то, что скажет о нем история, поставить пред лицом людей зеркало, от которого бы сердце их забило тревогу, и заставить каждого сказать, что он увидит там свой портрет, и тот только будет истинным историческим художником, кто, оставшись верным своему идеалу и началу всего изящного в природе, покажет расстояние, отделяющее начало от его проявления. Хотя и жаль, и грустно расстаться с образцами древних,— художник должен пожертвовать своею любовью для любви к людям. Он должен расстаться с ними и потому, что вечная красота, которой поклонялись древние художники, невидима между людьми и что с этой веч-

ной красоты дерзкая пытливость и самопоклонение сорвали покрывало, под которым она жила между ними; сорвали покрывало с религии, бытия мира сего и не нашли под ним ничего.

И вот, раздался хохот искусителя, торжествовавшего свою последнюю победу над бедным человечеством, и к нему присоединились дерзкие хулители вечной правды, и мир увидал, что действительно пьедестал опустел,— забыв завет бога и собственные убеждения, что не может красота вечная и божественная быть явлена очам неправедных, лукавых и искушающих...

Но в самом ли деле идеала нет нигде, если его нет на пьедестале?.. На вопрос этот ответит художник, верный идеалу и живущий полной жизнью, художник, который заговорит с миром на языке, понятном всем народам, художник, подслушавший последнее предсмертное биение сердца зла, художник, который угадает исторический момент в теперешней жизни людей, в теперешнем повороте и последнем возрасте мира,— в возрасте знания и убеждения... И обо всем этом скажет в свое время исторический художник!..

СОБЫТИЕ В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Недавно, именно 9-го ноября, 14 учеников Академии художеств подали прошения о выдаче им дипломов на звание художников[1]. С первого взгляда в этом поступке незаметно ничего, кроме желания прекратить со стороны молодых людей свои дальнейшие академические занятия; к тому же все они народ свободный, вольноприходящие ученики, и, следовательно, в этом нет ничего удивительного. Но это только с первого взгляда. А так как событие это было обусловлено многими интересными подробностями предыдущих событий, то я считаю даже нужным познакомить публику с этими подробностями.

Известно, что в Академии существует давнишний порядок задавания сюжетов на конкурс для получения золотых медалей, дающих право поездки за границу на несколько лет. Предполагается, что золотая медаль, дающая такие, во всех отношениях счастливые, условия к развитию таланта, должна доходить по назначению, то есть достаться тому, кто в самом деле оправдает выбор Академии, и траты государственных сумм не будут расходуемы напрасно. Ясно, следовательно, что система экзаменов для определения способностей, претендующих на такую награду, должна быть непогрешима, насколько это возможно, и обеспечивать успех достойнейшему. Но вот Академия, с своей системой, о которой идет речь, уже сто лет (в будущем году) как ежегодно посылает по несколько человек, а мы все-таки не имеем из них художников. Даже как будто в насмешку над усилиями Академии большая половина лучших и даровитейших представителей искусства вышла из молодежи, непризнанной Академией. Хотите ли при-

меров? Извольте. Шебуев[2] и Егоров[3] не получили золотых медалей, Брюллов[4] не был удостоен первой золотой медали, Бруни[5] также — вот имена громкие из них. Давно уже выражено было публикой и литературою сомнение в действительной пользе таких задач и таких экзаменов, результатами которых угощаются посетители Академической выставки ежегодно[6]. Молодые художники, чувствуя на себе всю тяжесть и несправедливость этого порядка, давно уже порывались отдельными единицами освободиться от этой подавляющей зависимости и старались перейти на род живописи, называемый «жанр», где давалась свобода выбора сюжетов и возможность высказаться личным наклонностям художника, что в большей части случаев вело к успеху.

Но в ряду многих нововведений относительно образовательного положения учащихся было недавно постановлено Советом Академии новое правило о конкурсе[7] на первую золотую медаль. А именно, предполагалось задать к предстоящему конкурсу столетия Академии в виде опыта и, если опыт выйдет удачным, то установить всегдашним правилом — не сюжеты, как прежде было, а тему, например: печаль, радость, гнев божий и т. д., предоставляя уже самому ученику характеризовать ее сообразно роду живописи и делать выбор сюжета, какой хочет, ставя в непременное условие, чтобы сюжет выражал заданную тему.

Обрадованные этим постановлением, молодые люди находили в этом постановлении только *одну* неудобоприложимость, а именно: исполнение эскиза по этой задаче не может состояться в 24 часа[8], что возможно было при прежних очень определенных, но решительно в большей массе случаев расходящихся с симпатиями молодых людей задачах. А так как это постановление Совета решительно обнаруживало намерение дать большую свободу чувству художника, а также воспитавшись на выраженном со стороны профессоров мнении, что 1-ая золотая медаль дается в том случае, когда ученик исполняет вместе с технической стороной и нравственную сторону задачи, они вошли в Совет с просьбою о дозволении свободного выбора сюжетов в случае, если тема или сюжет не будет совпадать с направлением ученика. Прошение не было уважено, и даже было выражено недоумение со стороны некоторых членов, чтобы действительно состоялось упомянутое постановление Совета о темах. Оно как невозможное и было отменено, а решено было задать по-старому — сюжет всем один. Испуганные ученики-просители решились войти в Совет с просьбой о том же, напоминая Совету, что половина из 14, имеющих конкурировать на 1-ую золотую медаль, до сих пор исполняли картины по эскизам, свободно избранным, и что, следовательно, справедливость требует оставить за ними это право. Им отказали вторично, но просителям об этом объявлено не было. Вследствие такого оборота дела молодые люди решились ждать дня конкурса, чтобы узнать решение Совета лично, не смея не доверять слухам о таком невыгодном для них решении.

Наконец в день конкурса им был прочитан следующий сюжет: «Пир в Валгалле», из скандинавской мифологии. По окончании чтения, видя, что дело их окончательно проиграно и на прошение их не было никакой уступки и исключения, а даже введена новость, о которой никто не помнил из бывших здесь, относительно жанристов, которым решено было задать тот же сюжет, они сказали Совету следующее: «Просим Совет позволить сказать несколько слов: мы подавали два раза прошение, но Совет не нашел возможным исполнить нашу просьбу. Поэтому мы, не считая себя вправе больше настаивать и не смея думать об изменении Академией постановлений, просим покорнейше освободить нас от участия в конкурсе и выдать нам дипломы на звание художников». «Все?» — был вопрос. «Все!» — отвечали молодые люди и вышли. «Прекрасно! прекрасно!» — провожали их восклицания.

«Прекрасно!» Как много говорит это слово при таких условиях! Как много в нем теплоты и участия к этим оставляющим Академию молодым людям, напутствуемым своими наставниками при начале другого, нового, поприща. А ведь между ними есть, может быть, люди, стоящие иной участи и иного напутствующего слова. Даже трудно поверить в действительность такого обстоятельства, а между тем это сущая правда. А к довершению всего тут же составлено постановление: объявить приказание — очистить мастерские.

Вот голый факт с причинами, вызвавшими его, и с неизвестными последствиями, но признаками самого упорного поддерживания порядка, ни в каком случае не могущего служить залогом здорового развития искусства. Но рождается вопрос: какими соображениями Совет Академии руководится, безусловно отвергая свободу выбора? Ведь говорит же он что-нибудь? Говорит-то говорит, только ученикам не считает нужным доказывать свои положения, основанные, во-первых, на том, что ни в одной Академии в Европе не имеется таких правил, каких просили молодые люди; а во-вторых, что экзамен при разносюжетности — затруднителен, и не так очевидно превосходство ученика одного над своими соискателями!!!..

К ШКОЛЕ РИСОВАНИЯ

Прежде чем приступить к изложению и рисункам школы рисования, считаем нужным сделать вступление, чтобы высказать наш общий взгляд на нее и определить план, которому мы будем следовать в нашем издании.

Пересматривая все, что имеется у нас в России по этой части, припоминая метод преподавания учителей рисования в наших учебных заведениях и мастерских наших отечественных живописцев, рассеянных по всему пространству нашего отечества, удовлетворяющих потребностям нашего

общества и страстному желанию мальчиков и юношей, мы всегда поражались тем отсутствием какой-нибудь системы в этом отношении, которая давно всем известна и которая дает всегда такие плачевные результаты. Разумеется, бывали, да, вероятно, и теперь есть, крайне редкие исключения в преподавателях; попадались и юноши, бог знает где и как учившиеся, но достигавшие того разумного понимания (скорее, впрочем, догадливости), которое делало из них хороших художников, как скоро они попадали в Москву или Петербург; но это до такой степени редко, как редко случается находить тысячи, потерянные кем-нибудь на улице.

Мы не думаем, однако ж, высказываясь так, чтобы с выходом в свет нашего издания порядок в этом отношении моментально изменился к лучшему, и все бы негодное так вот и рухнуло бы, и мы могли бы заменить вполне нуждающимся внутри России, например, Академию или хорошую рисовальную школу с живым словом и хорошими образцами; нет, мы так не думаем, мы просто намерены поделиться нашими знаниями с теми, кому они могут быть полезны, но изложить их в возможно строгой последовательности, подтверждая наши мнения и советы; чтобы все вместе взятое помогло бы (особенно молодым людям) установить возможно правильное понимание предмета. Само собою разумеется, что нужно будет говорить и прикладывать рисунки (кажущиеся сухими и скучными) из анатомии, в размере для этого необходимом, и перспективы.

Выскажем прежде всего наш взгляд об тех руководствах и школах рисования, которыми нас угощают так заботливо иностранцы, особенно французы. Первое и самое главное место здесь занимают рисунки Жульена[1], так хорошо всем известные, так, между прочим, любимые, и потому распространенные настолько, что они чуть ли не единственные у нас (по крайней мере, нам очень редко приходилось видеть других авторов, и, говоря правду, далеко уступающих Жульену). Только о них мы и скажем, считая излишним упоминать об остальных. Рисунки Жульена, такие чистенькие, щеголеватые, привлекательные и сладкие, как и конфекты, пирожки и бонбоньерки, так обильно рассыпанные в кондитерских столиц и городов провинциальных, а между тем такие же лживые относительно удовлетворения настоящего голода; и человек, напитавший свой взгляд и чувство рисунками такой школы, становится почти неспособным уразуметь истинные красоты рисунка, а часто и живописи. Такому человеку постоянно будут мерещиться *штрих, чистота, пунктир, мягкость* (неправильная) и вообще только внешность. Никогда ему не придет в голову сравнить такой рисунок с натурой, которая у него перед глазами; а если сверх ожидания он и займется этим, то можно сказать утвердительно, что победителем он не выйдет, то, скажет он, натура, а это искусство, которое призвано облагородить, и усовершенствовать, и сглаживать шероховатости и углы и прочая и прочая, одним словом, работа ему будет не по силам. Жульен неутомим, то он чертит изящный контур, то рисунок с гипса, то,

наконец, делает копии головы с какой-нибудь картины; и если кому-нибудь придется сравнить его копию в рисунке с тем оригиналом, откуда он почерпнул, тот будет изумлен, до какой степени плох перевод. Ничего, что есть оригинального и особенного в подлиннике, не переходит в копию, и знакомства с автором и оригиналом не происходит, везде стоит только штрих, щеголеватость и чистота. Манера художника и особенность предмета исчезает, а вместо нее показывается ловкость рисования, почти акробатическая, самого Жульена. Скажут мне: но у Жульена есть вкус, а все, что нам дают взамен этого наши артисты, так грубо, неуклюже, так неловко и по-медвежьи, что смешно. Правда, к сожалению, скажу я, наши рисунки сильно хромают в этом отношении, но потому-то они и не заслуживают внимания, что это подражание; а ведь всякому известно, до какой степени неловки, смешны да грустны наши подражания, особенно французам. Что же касается вкуса, то позволю себе сказать избитую фразу: «о вкусах не спорят». По нашему крайнему разумению, тут нужно бы было приискать другое слово для различия понятий. В самом деле, разве можно назвать вкусом изысканность, постоянное прикрашивание, изумительную ловкость штриха, непозволительную чистоту и ненужную опрятность, которая так увлекает и вместе губит начинающих рисовать. С одной стороны, человек, уложивший всю свою жизнь на это, с другой, начинающий, едва умеющий держать карандаш,— и выходят всем известные результаты. Если рисунок точен с натурой и в общем и в подробностях, если свет и тень расположены верно и относительная их сила между собою чувствительно передана, если характер самих линий дает глазу чувствовать жизнь и движение фигуры или головы, то пусть это будет сделано штрихами или без штрихов чрезвычайно чисто или не чрезвычайно, рисунок будет всегда приятен, и будет в нем то, что называют вкусом. Собственно вкус не есть что-нибудь особенное, чему надо и возможно специально учиться, он есть необходимо сопровождающее явление всякого разумно сделанного труда. У кого шире способности и наблюдение и кто постоянно стремится только к правильной передаче видимого предмета и его характерных сторон, у того, можно сказать, и вкусу больше, он не будет похож ни на кого, и различные субъекты, работающие таким путем, также будут разниться друг от друга, как их физиономии и речи, и будут производить вещи, в которых несомненно будет вкус, хотя они об нем и не заботились.

Установивши, таким образом, наш взгляд с этой стороны, скажем еще и о методе преподавания, то есть о самой школе. Здесь прежде всего я выскажу следующее, самое твердое и ясное для меня убеждение. Если у дитяти, юноши или вообще кто даже сам изъявит желание заниматься рисованием и живописью нет охоты всматриваться в видимую природу и людей, при внимательном наблюдении это заметить нетрудно, если его не поражают и не занимают те эффекты света, теней и красок, которыми так богата природа, если он сам, по доброй воле никогда этим не интересо-

вался, если его никогда не останавливало художественное произведение, действуя на него безотчетно своею внешней правдой и сходством с действительностью (из этого числа я исключаю вещи сложные и глубокие, по сочинению еще не доступные для ума), если, говорю я, этого нет, не готовьте такого юношу в художники. Высказываю это для преподавателей и особенно родителей. Если такой мальчик не дурак, то, конечно, он не будет дураком и в искусстве, но художником в истинном смысле он никогда не будет. Потому-то искусство и художники в настоящее время и доведены до того жалкого состояния, что отрицаются как ненужное, лишнее и даже вредное; что занят этим, кто попало, точно по лотерейным билетам. Бессильны такие художники и бессильно такое искусство. Со всех сторон, пожалуй, посыпятся возражения; как, а если дети очень желают и любят рисовать (да любят ли?), разве это не признак? Нет, не признак, то есть, если хотите, и признак, только рутинный, и тут надо быть очень осторожным; при таких наклонностях детей [2] и юношей это только свидетельствует по большей части, что им нравится только красивое, приятное, то, одним словом, что на ходячем языке выражает понятие об эстетической и вообще поэзии, так сказать; нет, я говорю о том признаке, который только один и может безошибочно указать то, что называют призванием. Это, опять повторяю, особенность в молодой натуре интересоваться без всякой натяжки и постороннего влияния формой и цветами, тенью и светом, случиться может, что такой субъект и очень мало будет рисовать сравнительно. Это ничего. Настоящая страсть к живописи как одной из отраслей искусства сказывается только этим. Прежде человека поражает одна внешность в природе, а с развитием ума приходит и разумение скрытого смысла в этих формах и цветах. В истинном смысле художник имеет дело только с этими реальными предметами, с их часто скрытым выражением, что он и объясняет в своих произведениях. Если это будет, то и искусство станет полезно и необходимо; только такая деятельность художника не делает его паразитом и оправдывает его род занятий, и только такие люди нелишние. Как, стало быть, мало истинных призваний и много ошибочных. Я, впрочем, думаю, что их именно столько, сколько нужно для удовлетворения потребностей человека в этом отношении. Впрочем, надо воротиться, это может меня завлечь очень далеко. Случиться может, что я перестану быть понятным.

Самым прочным путем к правильному развитию в рисовании в начальных приемах я должен допустить в небольшом числе оригиналы, самые простые и несложные, то есть без тушевки; и как скоро учащийся настолько овладеет линиями, что у него не будет выходить рыбки вместо глаза и яблока вместо лица, я полагаю необходимым перейти прямо к натуре, выбирая для этого, разумеется, предметы тоже несложные, или отдельные части лица, или даже предметы, просто находящиеся в комнате, не задаваясь никакою тушевкою. Всякому преподавателю известно, что

значит для маленьких любителей тушевка, особенно с оригиналов, да еще и жульеновских, тут и большой не всякий умудрится, потому-то заставлять учиться таким образом тушевке все равно, что требовать от ребенка, только что ставшего на ноги, ходить по лестницам. Всему свое время, ребенок будет даже и бегать по ним, только опять-таки в свое время. Все внимание должно быть обращено на развитие глаза при передаче линии, тушевка же пусть идет так, как кто сможет; как он видит тень в натуре, на каком месте, так и пусть ее положит, а штрихом или нет, все равно, даже лучше, если не штрихом, да едва ли ему штрихи и придут в голову, потому что в натуре он этого не найдет, там только и есть что темные да светлые места. Обязанность преподавателя только объяснить причину и свойство этих темных мест. Кстати, добавлю ко всему сказанному мною несколько слов о том, еще с каких лет молодому человеку можно дать полный простор его наклонности к занятиям живописью. Учиться рисованию и усваивать возможно правильный взгляд на это можно без исключения всем и особенно желающим в том возрасте, когда они учатся, начинают посещать учебное заведение, в размере, однако ж, не вредящем его другим учебным занятиям. Известна всем та нищета в развитии и знаниях молодых людей, сделавшихся специально художниками, которая приводит к бессилию создать что-нибудь серьезное даже в людях решительно даровитых. Стало быть, распространяться об этом излишне. Несомненно, что художник не может и не должен быть беднее в образовании того уровня, который существует в данный момент общества. Отсюда само собою уж определяется возраст, когда необходимо надо молодому человеку сделать поворот на избранную им специальность. Тут может возникнуть недоразумение — именно мне скажут: когда же остается время приобретать те технические сведения и развитие, на приобретение которых поглощается чуть-чуть не целый десяток лет. Приглашаю вспомнить каждого специалиста ту темную полосу в его ученических занятиях, когда он не мог уразуметь, в чем именно состоит тайна в технике, сколько он потратил дорогого времени, прежде чем вышел на светлую дорогу, и пусть он вспомнит, сколько погибло даже дарований от этой борьбы; если такой специалист добросовестно вдумается в это и хорошенько вспомнит, я убежден, что он скажет: потому я потратил так много времени даром, что должен был отрешиться сам, без указаний от недостатков неправильного первоначального развития, что раньше, чем наступила для меня темная полоса, я не имел никакого ясного и определенного взгляда на технику и ту скрытую сущность, которую она выражает. Так или почти так скажет специалист, припоминая, как он учился, а я прибавлю к этому от себя еще одно наблюдение: темная полоса, о которой здесь идет речь, совсем не быть не может, разве за немногими счастливыми или нет, я не знаю, исключениями, так как не может не быть некоторых необходимых болезней во время роста молодого организма, служащих только признаками, где кончается один

возраст и начинается следующий; только что при правильном развитии это совершается гораздо скорее и никогда не достигает даже и половины продолжительности ненормального периода.

Позволяю себе сказать здесь о тех преобразованиях в СПб Имп. Акад. худож., которые на наших глазах совершаются одно за другим, и Совет Академии все еще как будто в нерешимости, какому пути следовать, что нужно считать необходимым и что отбросить или выпустить. Попытка Академии в последние 5 лет вести рядом и общее образование и специальное[3] встретила на практике такие препятствия, которые устранить или избежать оказалось невозможным, потому что в самом взгляде на это было решительное заблуждение. Выскажемся вполне. Лет тридцать тому назад в Академии существовали казеннокоштные воспитанники[4], в которые поступали мальчики от 8 до 12 и 13-ти лет, еще по Екатерининскому Уставу. Такие воспитанники вместе с рисованием проходили курс наук в размере, близком к гимназическому. По уставу Екатерины полагалось обучать кроме живописи и скульптуры, архитектуры и музыки еще и другим мастерствам, как-то: чертежному, ювелирному, лепному (орнаментальному) и некоторым другим соприкасающимся. В то время оно было и хорошо и необходимо, потому важно было начало. При теперешнем же взгляде нам становится понятным, почему невозможно было следовать этому вполне. Ясно, что невозможно даже наставнику сделать определение о мальчике в самом раннем возрасте, что вот из этого я сделаю художника, из этого ученого, а такого-то, положим, дипломатом. Специальность избирается самим человеком, а чтобы избирать, надо вырасти и понимать разницу между занятиями. Впрочем, устав Екатерины говорит очень вразумительно, что всякие необходимые изменения могут и должны быть сделаны, предоставляя это усмотрению руководителей[5], и притом в нем есть чрезвычайно важное достоинство — он отличается ясно определенным планом. Екатерина понимала, чего она желала, и необходимо должна была избрать те средства для осуществления своего желания, которые она избрала. Тут много мудрости. И несмотря на очевидный для нас недостаток в этом плане, он все-таки дал результаты даже блистательные. С уничтожением казеннокоштных воспитанников совпадает и появление в нашем искусстве того направления, которое в настоящее время становится живым и преобладающим. Это свидетельствует как о том, что старой системе конец, так и то, что молодые художники должны были сами нащупать впотьмах настоящую дорогу, так как академические наставники не помогали вследствие антипатии к возникающему низкому и тривиальному направлению, лишенному возвышенности стиля и по содержанию уже решительно не похожему на сюжеты, завещанные преданием. Тут-то начинается настоящий органический рост нашего искусства. Оно привилось благодаря Великой Екатерине. Становясь на эту точку зрения и припомнив, что я говорил раньше, мне кажется невозможным совместить общенаучное с специальным. Общена-

учное всякий узнает гораздо полнее в существующих с этой целью заведениях, а чисто специальное изучение требует такого решительного и полного занятия им одним в течение от 3-х до 5 лет, что в это время почти нет места идти рядом. Всякому специалисту это известно. Я сказал — около 5 лет, немного более или менее разницы большой не делает, и этот период я считаю достаточным для полного покорения техники. Предполагая, разумеется, предварительное знакомство в таком объеме, чтобы желающий посвятить тебя искусству мог рисовать удовлетворительно с неподвижной натуры, что легко себе усвоить при правильной подготовке в рисовании тому, кто это любит и кто совсем не оставит заниматься рисованием. Из всего сказанного мною видно, какое важное значение я придаю первоначальному занятию и как необходимо хотя сколько-нибудь привести в систему по начертанному слегка здесь плану метод преподавания. В издании этом мы и займемся осуществлением этого плана, насколько будет в силах, и не раз, может быть, придется нам говорить подробнее о том, чему здесь положены только намеки, сильно убежденные в необходимости задуманного нами дела.

ЗАПИСКА ПО ПОВОДУ ПЕРЕСМОТРА УСТАВА АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Чтобы основательно судить о каком-нибудь предмете, нужно его знать, а чтобы знать — надобно изучать его, а изучение будет неполным без истории этого предмета. Когда же требуется чему-нибудь помочь, что-нибудь поправить или переделать, то знакомство с первоначальным устройством рассматриваемого предмета делается до того необходимым, что от этого зависит не только правильное его понимание, но и возможность разумной поправки, а также, если состояние предмета того потребует, то и успех совершенной переделки. Особенной осторожности требуется от людей, уполномоченных изменять и переделывать какие-нибудь общественные учреждения, с которыми всегда бывают связаны многие серьезные нравственные интересы. К числу таких сложных вопросов надобно отнести и вопрос об Академии художеств.

К сожалению, литература, обстоятельно обсуждавшая многие вопросы, ни к чему, кажется, так легко не относилась, как к вопросу об Академии. По нашему мнению, эта легкость суждений объясняется, с одной стороны, тем, что на очереди стояли более насущные вопросы, но с другой — свидетельствует и о непонимании предмета.

Все замечают печальное положение искусства и неспособность Академии помочь делу, а между тем считают достаточным бросить два-три поверхностных совета да несколько громких фраз о невежестве художников,

о необходимости для них гуманного развития, и дело, по их мнению, считается поконченным.

Мы убеждены, вместе с другими, в настоятельной надобности принять меры к тому, чтобы искусство заняло принадлежащее ему место; мы убеждены, что искусство в своем истинном смысле должно быть истолкователем скрытого смысла в реальных предметах, с которыми оно имеет дело; мы убеждены вообще, наконец, в развивающей способности искусства, но не убеждены в пользе и практичности мер, предпринимаемых для того, чтобы дать искусству силу, интерес и значение. Содействие принятым к этому академическим мерам будет напрасным трудом: через перестройку Академии и переделку устава, вроде бывших уже, невозможно дойти до искомых результатов. Сколько нам известно, все истинно сочувствующие успехам искусства и близко прикосновенные к делу предлагают какие-нибудь меры к улучшению, стремятся искоренить недостатки и особенно — пополнить пробел в образовании художников, хлопочут, чтобы общее образование шло параллельно со специальным. Бесспорно, художник не должен быть ниже того уровня образования, который существует в обществе в данный момент, но, повторяем, что меры, вроде уже приведенных в исполнение, не могут способствовать прочному развитию искусства. Болезнь лежит гораздо глубже, чем обыкновенно полагают, и средства для исцеления прописываются не те. Переносившие на собственных плечах все противоречия академической системы, мы решаемся сделать попытку предложить меру, которая, по нашему мнению, подвинет дело в том именно направлении, которое желательно.

Для ясности доказательств в пользу нашего мнения мы считаем нужным коснуться, хотя в главных чертах, исторического хода Академии и тех перемен в ее постановлениях, которые влияли на него, чтобы таким образом напасть на след, оставленный самой жизнью, и, идя по нему, так сказать, самим догадаться, какими мерами можно удовлетворить тем требованиям, которые поставили обстоятельства и время. Этот путь менее рискован, заблудиться на нем труднее, чем на другом каком-нибудь, да, наконец, если мы где-нибудь и заблуждаемся, то всякому, даже совершенно незнакомому с академическим вопросом, будет легко вывести заключение и определить, где мы говорим дело, а где находимся в области фантазии.

Так как в России до 1764 г. были исключительно только иностранные художники [1], то для развития у нас искусства требовалось завести первоначально учреждение, в котором бы совмещалось специальное образование, с самых даже низших своих ступеней, с образованием общим. И вот, по мысли Великой Екатерины, возникла Академия художеств, которой и дан был устав, поражающий всякого внимательного читателя величием плана и замечательной логикой. Если вникнуть в дух его и понять обстоятельства, при которых он составлялся, то станет понятно, что стоило

только исполнить его почти буквально, чтобы результаты были удовлетворительны для своего времени. Академия посвящалась свободным художествам, что и доказывает надпись на главном подъезде академического здания. Внутри круглого двора, над четырьмя воротами также находятся надписи: живопись, скульптура, архитектура, воспитание. Что из этого уцелело в Академии, известно всем, а насколько уцелевшее соответствует своей сущности — предоставляется каждому судить по годичным выставкам. В это вновь открытое учреждение принимались мальчики всех сословий, от 8 до 14 лет, на казенный счет[2]. Помещались они, как в корпусах, пансионах и других заведениях, в общих больших комнатах, разделялись по летам и успехам на три возраста. Самые маленькие начинали в науках и искусстве почти с азбуки. Все они в одно время вставали поутру, молились богу и завтракали, учились и слушали лекции, рисовали и занимались музыкой, пели и разыгрывали театральные пьесы, потом обедали и опять учились и т. д. При них всегда находились гувернеры, инспектор и учителя, и если кто не оказывал к изящным искусствам наклонностей и способности, того даже учили ремеслам, например, ювелирному, орнаментному, литейному делу и часовому мастерству. Порядок в занятиях рисованием, живописью и другими искусствами, и порядок в раздаче медалей оказавшим особые успехи в искусствах был тот же, что и теперь. Окончившие курс наук и получившие большую золотую медаль по какой-нибудь отрасли художества, точно так же, как и теперь, посылались за границу на 6 лет для усовершенствования, с казенным содержанием по 300 золотых в год. Отличившихся своими дальнейшими успехами, по возвращении их из-за границы, Академия награждала степенями академиков и профессоров, которые, таким образом, становились во главе движения, вели искусство дальше, стремились к славе личной, а через то — и Академии. Профессора составляли Совет, совершенно полномочный во всех художественных вопросах, руководили преподаванием, не стесняясь параграфами устава, так как по смыслу того же устава, они имели полное право добавить, что сочтут необходимым, или сократить признанное уже несвоевременным. И, таким образом, когда пересаженное дерево не засохло, а принялось, Россия стала считать десятками художественные дарования из среды своего народа, а из последних казеннокоштных воспитанников вышли люди, которые своей деятельностью придали такой блеск учреждению в 30-х и 40-х годах текущего столетия, что все лучшее в нашем обществе, науке и литературе было близко знакомо ему и интересовалось им.

Первый чувствительный удар Екатерининскому уставу был нанесен уничтожением казеннокоштных воспитанников в 31-м году[3]; одновременно с этим уничтожено и преподавание из наук, а оставлено только чтение лекций из вспомогательных предметов, как-то: анатомии, перспективы и строительного искусства. Прием в ученики Академии не сопровождался

никаким экзаменом, кроме начального рисования с оригиналов да взноса за посещение классов по 9 рублей в год. Следствием этого было то, что прежних воспитанников заменила толпа малограмотная, бедная, но все-таки даровитая. Произведения этих новых учеников Академии были уже бледнее предыдущих, поражали большею частью глаз, и редко сердце, а еще реже — ум. Внимание публики, ничем не поддерживаемое со стороны художников, стало ослабевать: к тому же, проснувшиеся новые потребности и вопросы, непосредственно касающиеся существенных сторон жизни, отвлекли совершенно общественное внимание от Академии, и она была легко забыта.

Из этого краткого очерка истории Академии художеств как нельзя более логично следует, что вначале правительство приняло на себя заботу дать русскому обществу понятие об искусстве. Когда же общество поняло, что искусства полезны и необходимы для него, то материальная поддержка со стороны правительства сделалась излишнею, и прежняя обязанность его должна была перейти уже к обществу (именно около этого времени), которое, как мы сказали раньше, сделалось равнодушнее к искусству по причинам, изложенным уже нами. Академия же лишилась казеннокоштных воспитанников и преподавания наук, стала только заведением специально техническим, наполненным массою учащихся, лишенных всякого образования. Лучшие из этой массы стояли все-таки ниже уровня общественного развития и, стало быть, были неспособны произвести что-нибудь настолько замечательное, чтобы снова заинтересовать внимание. Упадок Академии сделался явным; от времени нельзя было ждать ничего, и вот, в 1859 году, были приняты меры к улучшению положения Академии. Начали, конечно, с устава. И так как недостаток образования был слишком явный, чтобы его не заметить, то, чтобы поднять образование художников, положен был вступительный экзамен, равный гимназическому курсу 4-го класса, и обязательное слушание лекций из введенных в преподавание наук [4]. Весь курс научного образования имел быть пройден в 6 лет. Свыше 20 лет в ученики не принимали, за немногими исключениями. Принятый таким образом ученик ничего не платил за посещение Академии, а вольнослушающие, на которых права учеников не простирались, должны были платить по 25 р. в год. Затем последовали перемены и в специальных занятиях: уничтожено два класса рисования с оригиналов, так как в это время в Петербурге существовала уже на Бирже Школа рисования для вольноприходящих [5], да, кроме того, Училище живописи и ваяния в Москве [6]. По рисованию экзамен также был возвышен: требовалось от поступающего ученика умение рисовать с гипсовой головы. Порядок наград медалями остался во всей силе. В конце того же года устав, переделанный таким образом, введен был в действие только для вновь поступающих, прежние же ученики Академии оставлены на старых правах. Ближайшие последствия этого были следующие. Так как приобретение техники берет от учеников пять часов в сутки,

обязательное слушание лекций тоже много времени, а масса учащихся попрежнему бедна и неимуща, занята постоянною заботою о ежедневном пропитании, казеннокоштных воспитанников не полагается, то учащимся скоро сделалась ясна невозможность обе стороны вести рядом с успехом. Появилось много не знающих ни того, ни другого. Академия же в силу устава должна была строго требовать (и то и другое), а потому получившим медали задерживала выдачу аттестатов на звания и степени, если они не сдавали словесного экзамена. Цифра учеников быстро стала понижаться и в течение 5—6 лет после введения в действие нового устава почти из 700 учащихся упала в настоящее время до 300. Это указывает прежде всего на то, что если и есть возможность продолжать дело таким образом, то Академия скоро будет местом, где могут учиться только дети достаточных родителей и по преимуществу постоянных петербургских жителей и [должна будет] запереть двери для бедняков, хотя бы одаренных. Она, стало быть, сделается обширным заведением, поглощающим огромные суммы, не пропорциональные по населению города.

Итак, вот в каком печальном положении Академия и зависящее от нее будущее нашего искусства. При всех усилиях и мерах строгости практика жизни все громче и громче заявляет о необходимости совершенно нового пути для искусства — пути, на котором бы могли быть соглашены все противоречия, и чтобы при соглашении ни одно необходимое качество не было утрачено. Печальнее всего в этом положении признание самой Академии в своей неспособности найти исход. Отчет, читанный конференц-секретарем Академии на акте нынешнего года, доказывает это. Здесь упоминается, что составление нового устава и придумывание иных, отличных от ныне действующих мер, возложено на особый комитет, составленный вне Академии и без ее участия[7]. Впрочем, вопрос об Академии художеств нигде в Европе, сколько нам известно, не решен еще удовлетворительным образом, но из этого не следует, чтобы мы дожидались, как это часто у нас делается, пока там придут к какому-нибудь решению. Вернее всего, что мы и не дождемся, потому что там, помимо Академии, образовались кружки около какого-нибудь художественного светила, которые учатся и совершенствуются, не заглянув даже ни разу в Академию. Где же у нас что-нибудь подобное и, наконец, когда мы дождемся этого? Наши лучшие художники действуют поодиночке, умирают рано или живо свихнут с пути задолго до смерти, потому что в нравственном и умственном мире у нас царствуют хаос и отсутствие прочной и просвещенной критики.

Прежде всего для поправления дела, по нашему мнению, надобно начать с устройства специальных школ рисования в провинциях, людных и в то же время наиболее удаленных от художественных центров Москвы и Петербурга. Здешняя рисовальная Школа на Бирже есть хорошее приготовительное заведение для Академии, и ученики, основательно прошедшие школу, поступая из нее в Академию, рисуют лучше и идут успешнее в

специальных классах. Чем больше будет устроено таких школ, тем лучше. Технический курс рисования в Петербургской школе настолько обширен, что на первый раз может удовлетворить совершенно, и, стало быть, ее можно взять за образец. Относительно экономической стороны этого вопроса, мы считаем уместным здесь обратить внимание читателя на следующее.

В настоящее время по всей России находится [...] гимназий, [...] кадетских корпусов, [...] уездных училищ, при которых находятся учителя рисования, с окладом жалования из государственных сумм, простирающихся до [...][8]. До какой степени предмет этот заброшен при упомянутых заведениях, известно всем. Учителя рисования пребывают решительно в неведении относительно своего предмета. При экзаменах баллы из рисования не имеют никакого значения, да и сами воспитанники никогда им не занимаются, за немногими исключениями, а если и занимаются, то из этого ничего не выходит. Очевидно, предмет этот там совершенно лишний. А между тем знание рисования, правильное понимание живописи и развитие художественного чувства — не лишнее в жизни.

Правда, что учитель рисования — в то же время и учитель чистописания и черчения, но черчение может быть приобретено совершенно основательно при изучении геометрии, а о чистописании, как об особой науке, и говорить как-то странно даже. Оно приобретается всеми, кому это особенно нужно, практикой. Стало быть, место учителя рисования во всех учебных заведениях, где таковое находится, может быть без ущерба для общего образования уничтожено, и это свободное время послужит воспитанникам к чему-нибудь другому. И вот уже открывается возможность устроить специальные школы, чтобы дать возможность любящим рисование свободно и не обязательно заниматься этим. Те же самые гимназисты рядом с общим образованием будут посещать рисовальные классы, которые обыкновенно устраиваются вечером при ламповом освещении. Выгода при этом в том еще, что приобретение техники и развитие правильного взгляда на искусство будут усвоены в раннем возрасте. Когда же придет время и охота повернуть кому-нибудь из рисующих на художественную дорогу, то, во 1-х, тот будет уже обладать достаточными для того сведениями, во 2-х, будет меньше ошибок в определении своего призвания, а потому в Академии будут люди скорее даровитые, чем бездарные. Потом, при устройстве школ, без всяких попыток сделать художников образованными, мы получим в результате молодых людей, приобретающих технические сведения в рисовании и живописи и в то же время прошедших курс наук в общеобразовательных заведениях. Не получившие же никакого образования перестанут тянуться в Петербург в таком количестве, как то было до сих пор, переполняя Академию для того только, чтобы, ничего не сделавши, погибнуть с голоду. Хорошая рисовальная школа там, на месте, опять-таки без особых усилий с своей стороны будет оказывать именно на это свое влия-

ние, не говоря уже о том, что устройством годичных выставок она повлияет и на развитие вкуса в обществе; наконец, лучшие вещи таких школ будут иметь место на академических выставках. И если с течением времени такие школы, при счастливых условиях, потребуют большего курса техники, то, стало быть, будет нужда в этом, и, быть может, возникнет сама собой такая школа, как Московская, которая и теперь почти ничем не разнится от Академии. Учителя рисования, понимающие свой предмет, могут быть помещены преподавателями в низших классах школы, а многое множество бывших учеников Академии, хороших техников, погибающих здесь в Петербурге, найдут исход из своего положения и будут полезны своими знаниями. Несомненно, что ученики русской Академии художеств, по общему отзыву людей авторитетных в этом отношении, рисуют сравнительно строже и лучше многих художников заграничных академий. Много найдется людей, не отличающихся большим талантом, но совершенно владеющих техническою стороною искусства. В настоящее время они предпочитают голодать, но лишь бы находиться вблизи художественной деятельности других, лучших художников. Для них попасть в провинцию — значит быть одному, потерять все связи с искусством, стать со временем глухим и слепым и, перезабыв все, пройти без следа и пользы для себя и других. При устройстве школ живая связь с искусством для него не прекращается: он не один находится при деле и, поддерживаемый небольшим жалованием, будет иметь возможность даже совершенствоваться. Устройство такой школы обойдется на первый раз не более 5000 рублей. Вознаграждение учителям в такой школе может быть устроено точно так же, как и в здешней рисовальной школе; расходы по хозяйственной части школы могут быть покрыты взносами учеников за билеты на право посещения классов, и само собою разумеется, что годичная цена такому билету должна быть доступна возможно большему числу желающих. Впрочем, нам нет нужды пускаться здесь в подробное и обстоятельное рассмотрение этой стороны, с нашей точки зрения прежде всего важно доказать только возможность и полезность таких заведений. Приведенные нами соображения мы считаем пока достаточными. Другие доказательства пользы этой меры будут ниже.

Переходя отсюда к определению, чем должна быть Академия художеств при существовании упомянутых школ, мы должны сделать отступление, чтобы коснуться некоторых общих рассуждений об искусстве, не имеющих прямого отношения к занимающему нас вопросу. Но из убеждений и взглядов наших на этот предмет вытекает и развитие дальнейшего плана тех преобразований, которые, по нашему мнению, принесут пользу, а потому мы [не] сделаем вопрос темнее, если ближе познакомимся с существующими теперь взглядами на искусство и его творчество, потом рассмотрим время и обстоятельства, в которые оно поставлено, и по воз-

можности обстоятельнее и полнее (насколько позволяют нам размеры статьи) уясним себе отношение искусства к обществу.

Художественное творчество со времени Возрождения признавалось долгое время абсолютно свободным от всяких предписаний с какой бы то ни было стороны, то есть, что оно может заниматься всем, чем угодно, думать и поступать, т. е. рисовать картины, какие пожелаются, и — все это называлось свободой творчества. Всякое мнение, противоречащее этому, считалось посягательством на эту свободу. Некоторые полагали, что так было всегда и раньше. Но достаточно бросить беглый взгляд на произведения, например, греческого искусства, чтобы заметить, что все они созданы по одному общему плану, хотя и исполнялись художниками, разделенными друг от друга иногда целыми столетиями. У них, так сказать, есть одна общая точка исхода, как будто обязательная даже. Эта точка [и]схода — был их идеал истинного и прекрасного, распавшийся на множество олицетворений, выражающих какую-нибудь одну из сторон общего, по их понятиям, божественного. Воспроизвести этот идеал в олицетворениях и стремились художники свободно и непринужденно — как будто даже они рождались с этим. Все воспитание их клонилось к усвоению и развитию стремления к идеалу, а критика зрелого возраста убеждала их еще больше в разумности и необходимости общего для всех центра, к которому стремиться каждый из них считал как будто потребностью своей натуры. И надо полагать, что без этого искусство греков не достигло бы той высоты, на которой теперь мы его видим. Оно так и было в действительности. Для всех народов, во все времена лучшие люди говорили именно это самое, то есть, что искусство, как и наука, каждое своим путем, служат разъяснению истины, добра и красоты. Если раз для человеческого ума в природе нет ничего дороже этого, то, стало быть, стремление к тому есть естественный закон притяжения в нравственном мире, и художник, под опасением собственной смерти, не должен уклоняться от посильного с своей стороны разъяснения, где именно надобно искать истину, добро и красоту. Такое отношение художника к своему призванию мы назовем обязательным и, так сказать, несвободным, и если он уклоняется от своей обязанности по непониманию, мы сожалеем о нем; если же сознательно — отказываем в уважении. Когда же целая эпоха заражается этим отступничеством, мы говорим: искусство вредно, не нужно, пустая забава пустых людей и паразитов, и содействовать уничтожению такого направления в искусстве — есть прямая обязанность всякого честного человека.

Теперь посмотрим [на] индивидуальную свободу каждого художника относительно формы, сюжета. Если художник честно служит своему делу, то, стремясь к разъяснению истины, добра и красоты, он может расходиться с симпатиями общества, в котором живет, частью в силу убеждений, частью и потому еще, что он не может отрешиться от своего, так сказать, физиологического состава, темперамента, и от суммы впечатлений,

сделанных жизнью на него. Отсюда взгляд спокойный и возвышенный или желчный и раздражительный, легкий юмор или откровенность, доходящая до последней степени реализма. Разумеется, у кого шире способности и наблюдение, кто постоянно стремится только к уяснению мысли, без желания затронуть личности, и передает ее такой формою, которая самым точным образом выражает сущность мысли, тот ближе всех подойдет к идеалу и через то произведет на зрителя впечатление чарующее, т. е. вполне художественное, заставит задуматься над изображенным предметом, и в конце даже согласится с художником относительно взгляда на ту или другую сторону человеческой жизни. Рассуждению о форме и сюжете здесь, разумеется, нет места. К этому надобно прибавить еще, что бывают времена в жизни человеческих обществ, когда преобладает или усиливается которая-нибудь из сторон ее: утешительная или темная. В такое время истинные поэты и художники, за немногими исключениями, по особой впечатлительности своей натуры невольно начинают смотреть на окружающее их сообразно производимому впечатлению и становятся, смотря по времени, пророками грядущих бедствий, или же рисуют величественные и симпатичные личности. Стало быть, каждый художник смотрит на жизнь некоторым образом через окрашенное стекло; отнять его — значит уничтожить личность художника. Попробуйте отнять у Байрона, Гейне [9], Гогарта [10] и Гоголя их стекла — и вы потеряете художественные произведения, из которых вы поучаетесь. Самые чистые стекла имели Гомер и Шекспир [11], потому-то они и объективны и, так сказать, совершенно здоровы, и мы, читая их произведения, даже не чувствуем их личного присутствия, а просто находимся в обществе живых людей, то колоссальных, то ничтожных по своей натуре. В области живописи мы не имеем ни одного таланта до такой степени объективного, как Шекспир в поэзии, но все же, по нашему мнению, можно указать на некоторых. Именно: на английского жанриста Вильки [12], портретиста Ван-Дейка (которому, впрочем, помогал в этом род его живописи) и Рафаэля в одном из своих произведений — в Сикстинской Мадонне. Все же остальные великие художники Италии и других стран совершенно субъективны, что, однако ж, не мешает им быть иногда образцовыми. Впрочем, объективность в живописи, как желаемое качество, только в последнее время составляет предмет стремления лучших художников, как и во всех вообще отраслях человеческой деятельности нашего времени.

Перейдемте теперь от этих отвлеченных рассуждений и посмотрим, насколько в силах какая бы то ни было Академия очищать стекла, не говорю создавать таланты. Это нелепость: если мы допустим, что Академия в своем составе есть собрание гениальных людей в преподавательском роде, то мы согласимся, конечно, что изменять до некоторой степени окраску стекол для талантов — дело хотя и мудреное, но возможное; совершенно же очищать — не в нашей власти, а во власти всемогущества жизни и

ее истории. Притом дело это мы считаем совершенно излишним даже, потому что мы не должны и не можем на себя брать нравственной ответственности из опасения сделать стекло непрозрачным, матовым. Гораздо поучительней, нам кажется, знать все натурально-человеческие точки зрения на истину, чтобы при помощи их развить в самих себе возможно полный и доступный нам взгляд на нее. Поэтому, нам кажется, Академии надобно отказаться от какой-нибудь из своих претензий. Для достижения целей несравненно важнее не задаваться этими общими задачами, а преследовать более частные. Дойдя до этого заключения, ближайшая наша задача будет заключаться в рассмотрении обстоятельств и времени, в которые теперь искусство поставлено, чтобы сказать потом, какая мера будет больше всего способствовать нормальному развитию искусства и верной оценке всякого таланта. Дело в том, что так как ни один художник не освобожден от природы вещей, и если, окончив школьную подготовку, он хочет честно служить своему призванию, то со стороны школ и Академии не должно быть посягательства на то, чтобы отвлекать его от его точки зрения, это есть его право, то есть, иначе сказать, нам надо научиться понимать это право каждого и сознать свою собственную выгоду, которая заключается в том, чтобы художник был правдив и откровенен перед нами как можно больше.

Выше, рассматривая исторический ход нашей Академии, мы остановились на том, что она сама чувствует невозможность дальше идти по избранной дороге и что забота о составлении нового устава перешла в другие руки. Какую дорогу она примет в будущем, мы предсказать, конечно, не можем, но предсказание возможно относительно будущего для искусства вообще. Обстоятельства теперь следующие: мнения и взгляды общества начинают склоняться к тому, что задавание сюжетов и программ для определения таланта ведет совсем не к тому, для чего оно употребляется, а иногда даже к заблуждению относительно определения большей или меньшей степени таланта.

Что взгляды делаются действительно таковыми, доказывает Общество поощрения художников, принявшее за правило не стеснять выбором сюжета художников, желающих принять участие в конкурсе, и назначать только род живописи. Быть может, близко уже время, когда задавание сюжетов историческим живописцам будет такое же смешное дело, как и задавание программ живописцам пейзажей; а между тем обычай этот существовал не далее 25 лет тому назад. Любопытно: задавалось, например, изобразить озеро, на первом плане стадо коров, вдали группа деревьев и облака, освещенные заходящим солнцем. Мы не говорим, чтобы пейзаж такого содержания не мог иметь интерес, но подобное задавание не знаешь к чему ведет. Будто если пейзажист изобразит не то, что ему рекомендуют, то невозможно уже и судить о его понимании природы и умении передавать ее? Задача программы сопровождалась, к сожалению, советом обра-

титься ему к пейзажам Клод-Лорреня[13] — художника, конечно, замечательного, но для нас интересного разве в том отношении, что как это великие люди не могли совершенно отрешиться от понятий своего времени.

Когда мы хотим кого-нибудь понять и оценить, то, по здравому смыслу, мы только следим за ним, что он делает и как он это делает; из этого мы безошибочно можем отличить более способного, более умного и более развитого, наконец. Прием этот с успехом может быть применен к определению степени таланта в искусстве, и нам кажется, что этим путем всего менее можно ошибаться. Предоставьте каждому самому выбрать сюжет для картины, — перед вами сейчас скажется весь человек: что он знает, как думает, к чему лежат его симпатии, и, наконец, чего можно ждать от него в будущем. Если в литературе и случается ошибаться в надеждах, возлагаемых на какой-нибудь молодой талант, зато там все совершенно спокойны и уверены, что бездарность перед лицом общества не получит одобрения и сочувствия, и ей невозможно маскироваться общепринятыми приемами, и, стало быть, она после первого опыта волею-неволею сама сходит со сцены.

Академия должна быть только школой — и ничем больше, со всеми пособиями современного состояния наук: библиотекой, совершенно доступной для нуждающихся, музеумом, лекциями, необязательными, из вспомогательных наук: истории искусств, истории народов, по преимуществу с археологической ее стороны, особенно частной их жизни, обычаев, нравов, одним словом, в приспособлении к искусству. Все эти лекции не должны быть обязательны, потребовать экзамена от претендующего на какую-нибудь художественную степень при выходе из школы — совершенно законно, так как это требуется от всех вообще, получающих привилегии, присвоенные чинам, а затем — ежегодные конкурсы для таких учеников, с свободным выбором сюжета на золотые медали.

Стало быть, общий план наш таков: специальные школы рисования и живописи, без попыток вводить лекции — и высшая школа, Академия, — но только как школа, со всеми пособиями современного состояния науки, библиотекой, музеумом, лекциями из предметов необязательных, и потом избираемые жюри для решения вопросов искусства и для приговоров над картинами и художественными произведениями вообще.

После всего сказанного возьмемте нашу Академию художеств как она есть и посмотрим, каким образом она поступает, когда ей приходится решать какой-нибудь из разбираемых нами вопросов. Пока Академия как школа для учащихся относительно рисунка и живописи, она делает свое дело удовлетворительно, и то потому, что в ней находятся многие пособия для этого, т. е. гипсы, натура и освещение; советы же профессоров, по правде сказать, почти не влияют на успехи учащихся: все, что узнают художники в этом отношении, надобно отнести к их энергии, любви, прилежанию и конкуренции всех между собою, т. е. что они учатся один у

другого. Это не голословно, спросите первого попавшегося об этом — он скажет то же самое.

Двери мастерских наших корифеев искусства для них закрыты, и едва ли найдется десяток из всего числа учащихся, который бы хоть один раз увидал, как пишет мастер. Для него это терра инкогнита и это по той простой причине, что они сами ничего не пишут. От кого же им учиться? Ну и пишут, как умеют. Но эта часть все-таки идет удовлетворительно. Гораздо хуже относительно высших задач искусства: эстетического развития художника и сочинений. Как известно, Академия до сих пор еще имеет претензию на изготовление, если можно так выразиться, художников. И признанные лучшими посылаются за границу для усовершенствования. Чтобы достигнуть этой высшей задачи в искусстве, Академия задолго до конкурса подготовляет учеников в этом, задавая ежемесячно сюжеты для эскизов, и в последнее время заботливость свою простирает до того, что не экзаменует ни рисунка, ни этюда, если не будет кем представлено заданного эскиза. Худ или хорош, это в расчет не принимается,— эскиз должен быть, это для того, чтобы приучить ученика к сочинению, композиции, одним словом, развить голову. Затем, когда учащийся достигнет известной степени совершенства в технике, которая определяется получением за рисование и живопись четырех серебряных медалей, тогда приступают к высшему испытанию и задают на золотую медаль второго достоинства сюжет для картины уже. Картина должна быть исполнена в течение года. Представленные произведения конкурентов обсуждаются общим собранием профессоров и за лучшие присуждаются малые золотые медали. Тем же порядком задают получившим таковые — еще сюжеты, тоже на год; за исполненные программы по этой последней задаче удостаивают одержавшего верх последней и самой высшей награды для ученика: золотой медали 1-го достоинства или большой, которая и дает уже право поездки за границу на шесть лет с казенным содержанием.

Высказанный выше взгляд наш расходится со взглядом Академии об этом предмете. Мы признаем, что система экзаменов, принятая Академиями художеств вообще, неудовлетворительна и не может служить гарантиею для человека талантливого. Это легко доказывается тем, что Россия, расходуя значительные суммы для содержания посылаемых за границу, все-таки не имеет художников. Имена яркие в нашем искусстве образовались, за немногими исключениями, помимо Академии и в свое время не были признаны Академией: например, Брюллов [14] и Бруни [15] не получили большой золотой медали; из более современных нам — Худяков [16] и Келлер [17] тоже, остаются Ге, Флавицкий [18] и Бронников [19] — бывшие пенсионеры; но из них надобно считать Флавицкого и Бронникова, потому что Ге удостоен был уже после экзамена, благодаря только настояниям одного из членов Совета; общее же мнение было против его программы [20]. Одновременно же с этими упомянутыми художниками, и раньше и позже, посыла-

лись целые десятки молодых людей, признанных Академией достойными, которые не только не оправдали надежд ее, но еще убедили самым красноречивым образом, что именно их-то посылать и не следовало. Перечислять имена их и неудобно, да и ненужно,— всем и без того известно, что посылают очень много, а искусство все-таки остается без притока свежих сил, которые бы подняли его и оживили. Исключение составляет только один жанрист Перов, талант хотя очень сильный, но односторонний.

Чтобы понять всю важность последствий ошибок академической системы, надо иметь в виду, что посылаемые за границу — суть самые избранные из нескольких сотен молодежи, стремящейся сделаться художниками. Неужели же, в самом деле, русское племя так бедно дарованиями к живописи? Чтобы отвечать на это, прошу каждого, видевшего выставки, вспомнить, что он видел интересного и достойного внимания на них: по большей части, это будут вещи, принадлежащие именам совершенно неизвестным, начинающим, которые так и сходят без следа со сцены, благодаря принятой Академией системе в развитии таланта, и потом в определении большей или меньшей степени его, и стало быть, в его поощрении. Если уж раз необходимо еще, чтобы Академия была не только школой рисования и живописи, но высшим образовательным заведением для художников, то решительно нужно, чтобы Академия стала во главе движения, т. е. чтобы все, что может составлять сущность искусства современного, могло быть усвоено учащимися задолго до их выхода из заведения, а не узнавали бы они об этом вне стен Академии. А потому, мы не только отрицаем пользу задавания сюжетов на золотые медали, а отрицаем пользу таковых даже для ежемесячных эскизов, задаваемых как упражнение грамматическое. По нашему мнению, необходимо не только хорошо рисовать и писать, но ясно и выразительно в образах провести мысль, без малейшего следа тенденций и нравоучения, и вывод представлялся бы сам собой уму зрителя, и чтобы это было не только умно, но и симпатично, не только поучительно, но и прекрасно.

Это же не достигается по желанию, моментально; стало быть, надо заботиться, чтобы учащиеся развивались и в этом направлении раньше, даже по преимуществу в этом. И потому, требовать эскизов от каждого, желающего быть художником, позволительно и необходимо, но только не задавать ему сюжета, а пусть он сам сочиняет, что хочет. Академия же с своей стороны должна только ограничиться критикой этих эскизов, для чего и иметь специального профессора, положим, даже и не художника, но человека просвещенного и художника в другом смысле — вроде, например, Гервинуса[21] или хотя Белинского, т. е. художественного критика, который бы разбирал данный эскиз как сочинение, не касаясь технической стороны и не заботясь о линиях и устарелых понятиях о композиции, а указал бы, например, на ту особенность хорошего художественного произведения, что внешность в картине не имеет сама по себе никакой цены и должна всеце-

ло зависеть от идеи, и что картина будет только тогда хорошо сочинена, когда совершенно выражает мысль без комментария, и что композиция тем лучше, чем меньше ее замечаешь; мало того — нужно чтобы указать на достоинство идеи или совершенную ее негодность. Такого рода специальный профессор будет для ученических опытов то, что критика для художников, уже действующих на поприще искусства. Затем уже, когда техническое образование будет пройдено, пусть каждый избирает по желанию сам себе сюжет: от этого не пострадает ни одна сторона, и определение более даровитого не представит затруднений и будет более безошибочно.

Отправление же за границу мы признаем совершенно излишним, особенно на теперешних условиях. Как можно давать 6-летнее обеспечение за одну, хотя бы даже и хорошую, вещь? Это было, быть может, полезно когда-то, в настоящее же время можно обходиться и без этого: при свободных конкурсах, устраиваемых Академиею, положим ежегодно, произносящими приговор над представленными произведениями должны быть не учителя техники в Академии[22], а художники, литераторы и ученые, действительно работающие, признанные лучшими и избираемые на год, на два или не более как на три года специально только для рассмотрения вещей, представленных на конкурс или на какую-нибудь художественную степень, и не имеющие никакого штатного места. Художникам, особенно отличившимся, пусть такое выбранное жюри назначит премии и пусть вдобавок купят такие картины, составят из них или отделение Эрмитажа, или музеум в Академии, или просто особую галерею, как собираются библиотеки,— это все равно; но только пусть не потакают человеческой лени, потому что на деятельность художника надобно смотреть, как на служение серьезному делу: стало быть, здесь нет места поощрению непроизводительности, а еще менее — бездарности. При таком порядке в барышах будут прежде всего правительство и общество, а потом и художники; поддержка же и поощрение наверное будут доставлены тому, кто этого больше всего заслуживает.

Мы можем в будущем встретиться с такими отрадными явлениями в художественном мире, о которых в настоящее время не может быть и речи, а именно: художники, поставленные в лучшие условия для своего развития, непременно станут в ближайшее сношение с окружающею их жизнью; значение явлений этой жизни будет им понятнее, и, стало быть, в творениях своих они действительно выскажут взгляды и идеи, для всех интересные и живые, сделаются людьми нужными и полезными и не будут лежать бременем очень тяжелым для благотворителей, поощряющих теперь их занятие, и всякая искусственная поддержка станет не нужна. Всякий согласится, конечно, что будущее, только что нарисованное нами, желательно, и что оно лучше порядка, существующего теперь. Нельзя, однако ж, не вспомнить истину слов, сказанных Прудоном со свойственной ему

резкой откровенностью относительно художников, и не сочувствовать им,— до такой степени они отзываются истинною симпатиею не к художникам действующим, а к искусству. Позволим себе напомнить их. Вот они: «Что за дело до этого (т. е. искусства) нашей науке общественного и экономического устройства, нашему правительству? Какая связь всего этого с нашими нравами? Что прибавляет все это к нашему благосостоянию? К нашему совершенствованию? Прилично ли мыслящим людям заниматься этими драгоценными безделушками? Есть ли, наконец, у нас для этого довольно времени и денег?» А в другом месте: «Отчего не предоставить артистов своим средствам и не перестать об них заботиться, как не заботятся об акробатах и канатных плясунах? Может быть, это было бы лучшим средством для узнания как того, что они такое, так и того, чего они стоят?» [23]

В этих словах до такой степени рельефно высказано ненормальное положение искусства среди общества, что становится страшно и больно за унижение великой силы художественного творчества в человеке, которая, в сущности, назначена играть не последнюю роль в нашем нравственном совершенствовании, когда эта сила проявляется в свое время и на своем месте. В самом деле, заставляя ее служить прихоти и фантазиям праздного богатства, мы ничего не получаем от искусства, кроме вреда и развращения.

Если образованное и развитое общество не в состоянии дать другие, лучшие, условия для развития искусства, то пусть лучше погибнет оно, чем играть роль, профанирующую достоинство человеческого духа в его самом важном и возвышенном стремлении к совершенствованию и прогрессу.

С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ В 1867 ГОДУ

Академия художеств с половины 1859 года была свидетельницею нескольких переделок устава, дарованного ей еще Екатериною. Правда, Екатерининский устав до 1859 года далеко не был сохран[ен] в чистоте, а подвергался более или менее также значительным изменениям [1], но в основных своих чертах ставил Академию как учреждение не только образовательное, специально техническое, но вместе и высшее корпоративное, имеющее власть произносить приговоры в деле искусства и раздавать степени лицам удостоенным и вообще имеющее самый сильный авторитет [в] области изящного. В 40-х годах текущего столетия это учреждение достигло своего развития и имело такой блеск, что все лучшее в нашем обществе, в науке и литературе было близко знакомо ему и интересовалось им.

В конце 40-х и начале 50-х годов начинается некоторый упадок, выразившийся тем особенно, что интерес, возбужденный искусством, не под-

держивался больше со стороны Академии, а просыпающие[ся] новые потребности завладели общественным вниманием, и Академия была забыта. В 1859 году были предприняты меры к улучшению положения. Недостаток явный был тот, что отсутствие всякого образования в учениках Академии сделало их неспособными удовлетворить художественные потребности народа и общества.

Здесь кстати будет заметить следующее. У нас есть, однако ж, картины, писанные русскими художниками! Есть лучшее и обильнейшее собрание, находящееся у Прянишникова[2]. Другие частные галереи не представляют систематического собрания худ[ожественных] произведений, но есть галереи, состоящие большею частию только из произведений иностранных худ[ожников]. Когда вы рассмотрите русские собрания и иностранные, то невольно замечаете следующее различие между ними: у нас русская галерея, за очень небольшими исключениями, поражает глаз и очень мало сердце, еще реже ум; иностранная — почти всегда три органа разом. Дальнейший рассказ объяснит до некоторой степени сказанное.

Итак, в 1859 году было задумано улучшение. Все меры состояли в том, что было введено чтение лекций из наук, обязательное для вновь поступающих в ученики, и вступительный экзамен, равный гимназическому курсу 4-го класса. Но так как приобретение техники берет много времени, лекции тоже, а масса учащихся по-прежнему бедна, казеннокоштных воспитанников не полагается, то скоро сделалась учащимся ясна невозможность и то и другое вести рядом с успехом. А потому появилось много не знающих ни того, ни другого, а Академия, в силу устава, строго требовала исполнения его, и получившим медали задерживала выдачу свидетельств и аттестатов на звания и степени, если они не сдавали слов[есных] экзам[енов]. Количество учащихся быстро стало уменьшаться, и из 600 учеников спустилось в течение 5 лет, с 1862 по 1867 год, почти до 200. Убыль произошла оттого, что из всех концов России перестали, как прежде, тянуться в Петербург, и Академия сделалась учебным заведением для одного Петерб[урга], и так уже переполненного художниками. Так что, например, в Петерб[урге] 3000 рисующих и пишущих картины (образа) и портреты, а во всей России едва ли будет 500, не считая провинциальн[ых] жив[описцев], да и то кое-как с грехом пополам работающих.

В виду таких результатов в настоящее время задумали еще раз переменить устав и, как слышно, на следующих основаниях: принимать в Академию только окончивших курс в гимназиях, чтобы не возиться с их образованием; кроме того, поставить Академию исключительно на дорогу только решительницы в художественных вопросах и устранить, по возможности, первоначальные технические классы рисования с гипсов. Одним словом, стремятся замеченный недостаток образования в молодых художниках искоренить всеми силами, чтобы с честью русское искусство поднять, дать ему силу, интерес и значение. Стремление бесспорно прекрас-

ное, ему нельзя отказать в сочувствии; недостаток был замечен действительно главный, но на этом пока только и можно остановиться: содействовать в этом направлении их усилиям будет напрасным трудом. Через перестройку академического устава невозможно дойти до искомых результатов. Болезнь лежит гораздо глубже, чем обыкновенно полагают, и средства для исцеления прописываются не те.

Устав, дарованный Екат[ериною] II, если вникнуть в дух его и понять обстоятельства, при которых он составлялся, поражает ум замечательною логикою. Он так прямо говорит, что ему нужно и как надо сделать, чтоб достигнуть этого, что действительно стоило только исполнять его разумно, чтобы результаты были такие, какие мы видели в 30-х и 40-х годах. Я докажу это сейчас на основании данных. По программе устава Академия посвящалась свободным художествам, что стоит девизом на главном подъезде академического здания внутри круглого двора. Над четырьмя воротами надписи: живопись, скульптура, архитектура, музыка. Что из них в здании уцелело — известно, и то, что уцелело, предоставляется всякому судить по годичным выставкам в залах, насколько оно соответствует сущности самого слова. В это вновь открываемое учреждение принимались мальчики от 8 до 12 и 14 лет на казенный счет, мальчики помещались, как в корпусах, пансионах и других заведениях, в больших залах или дортуарах, вставали и молились, завтракали и учились, рисовали и пели, разыгрывали театральные пьесы и обедали, опять учились и ложились спать все вместе под надзором гувернеров, инспектора и учителей. Они должны были все заниматься рисованием, архит[ектурою], скульптурою и музыкою, и если кто не оказывал к чему-либо способностей, тех заставляли заниматься даже ремеслами, как то: ювелирным. Все они разделялись на 3 возраста: 1-й, 2-й и 3-й, и, учась, они получали за живопись, скульптуру и архитектуру медали: серебр[яные] — малые и большие за рисунки, этюды и эскизы, и золотые — уже за картины, задаваемые по конкурсу претендентам. Затем получивших большие золот[ые] м[едали] госуд[арь] посылал за границу, на казенный счет на шесть лет. Отличившихся своими дальнейшими успехами Академия награждала различными званиями худ[ожников], академиков и профессоров, которые, таким образом, становились впереди движения, вели искусство дальше и должны были стремиться к славе личной, а через то и к славе своего Отечества. Профессора составляли Совет Академии, совершенно полномочный в худ[ожественных] вопр[осах], руководили преподаванием, не стесняясь уставом, так как там был также §, дававший им и на это власть.

И таким образом, в конце, когда пересаженное дерево не засохло, а принялось, Россия стала считать десятками художеств[енные] дарования из своего народа. Из последних казеннокоштных воспитанников вышли лучшие люди, заставившие заинтересоваться общество, литер[атуру] и науку нашу в 30-х и 40-х годах. Первый чувствительный удар действовав-

шему уставу был нанесен уничтожением казеннокошт[ных] воспит[анников], которых заменила толпа, малограмотная, бедная, но все-таки даровитая. В произведениях этих новых воспитанников уже не было того блеска, как в прежних: это публика заметила, рассмотрев их ближе, она затворила от них свои двери, потому что они не умели говорить, не умели держаться, не были настолько образованны, чтобы не краснеть за их общество, кредит подорван, искусством меньше стали заниматься. [На него не] обращали внимания и забыли, то есть забыли своих, но хорошо совершенно помнили и помнят старых, а еще лучше, по справедливости, иностранных. На перв[ый] раз очевидно, стало быть, как будто, что стоит только возобновить Екатерининский устав, чтобы поправить дело; но Академия теперешняя, ближе понимая дело, не захочет уже сама к нему вернуться. Другое время, и новые задачи; решить их гораздо труднее, да нигде еще пока вопрос этот не решен хорошо. За границей тоже существ[уют] Акад[емии], такие же как и наша, но там давно уже помимо Акад[емий] образовались худ[ожественные] кружки и центры, влияние которых настолько уже велико, что оно прикрывает отчасти совершенно никуда не годные развалины. Там и Академия выработалась, а у нас пересажена. Там возникает новое и, быть может, близко великое будущее, а мы не знаем еще, что у нас такое. Но жизнь взяла свое, и у нас как будто что-то всходит [3].

ВЕЧЕР МЕЖДУ ХУДОЖНИКАМИ

(Пятница, 27-го сентября 1874 г.)

Шум, говор, крики, волнение; в комнате около десяти человек; все разбились на группы, спорят.

— Однако ж, позвольте. Все, что вы мне говорили так долго, решительно не убеждает меня, и я остаюсь при моем мнении: Верещагин поступил невежливо, отказавшись через газету от звания профессора [1], да еще в такой форме. По-моему, это просто грубо.

— И только?

— И только.

— Стало быть, вы порицаете только манеру?

— Стало быть.

К спорившим подходит еще один и при последних словах вмешивается:

— Ну, нет! я не согласен с Верещагиным еще в том, что будто бы чины и отличия в искусстве вредны, потому что и за границей, коли на то пошло, нет ни одного известного художника, который бы не состоял в каких-либо чинах, не носил какого-либо отличия или не пристроился бы к какой-либо академии, и это не мешает им быть хорошими художниками.

Голос из угла:

— Мы этого не знаем; поискать, так, может быть, найдется; а если и в самом деле такого не оказалось бы, тем лучше, значит, опередили...

Несколько человек разом:

— Опередили? Да ведь это черт знает что такое? Неужели вы не видите, что Верещагин не признает...

— Господа, позвольте слово!..

— Что вы все кричите, что это ужас, оскорбление, какая-то дерзость и чуть ли не пощечина Академии! Постарайтесь сохранить хладнокровие и разберите дело без лишнего испуга. Всмотритесь в эти странные слова: «Начисто отказываюсь». Не было ли заявляемо когда-нибудь и кем-нибудь сомнения в необходимости званий для художников и не только званий, но даже большего: полезна ли сама Академия и ее система для развития искусства вообще? Не подвергались ли критике основы этих учреждений? Не говоря об иностранцах, которые в лице лучших критиков искусства и ученых другой специальности давно порешили в принципе этот вопрос...

— Ну да, знаем! Вы говорите о Прудоне [2], который превознес Курбе?

— Это совсем другое дело, кого он превознес; я говорю о его философской части сочинения...

— Да разве можно делать сравнение? За границей, говорят, можно, не заглядывая в академию, сделаться художником...

— Догадались! Я что хочу сказать? Я говорю, что это дело не новое, даже у нас в печати... впрочем, зачем печать? Говорят, в Совете однажды рассуждали об этом, и были мнения, что это, пожалуй, недурно, если бы только взглянули на это...

— Что вы басни рассказываете! Вы отвечайте прямо! Как, по-вашему, нужна Академия или не нужна?

— Да что вы ко мне пристали?

— Да нет, нужна Академия?

— Выпейте стакан воды.

— Что ж вы, нужна Академия?

Рассуждавший посмотрел несколько минут молча и очень спокойно сказал:

— Я вижу, что нужна.

В эту минуту вбегает новое лицо с криком: «Господа, открытие!»

Все: «Что случилось?»

— Удивительное открытие! Чудесное открытие! Невозможное открытие! Только позвольте, дайте дух перевести; бежал как угорелый. Сейчас получил газету, сам автор принес!

Голоса: «Ну!!»

— Сейчас, сейчас.

Вынимает из кармана газету. Все смолкают, только один голос полушепотом заканчивает фразу к соседу:

— Академия этого не перенесет.

— Тсс...

— Внимание!

Читает:

— «Несколько слов касательно отречения г. Верещагина от звания профессора живописи...» Настает невообразимая тишина. Следует чтение известной статьи академика Тютрюмова[3].

При словах: «Как мир существует — это, вероятно, единственный пример...», кто-то сострил: «Ой, ой, какая же Академия старая!», а при словах: «Деньги, деньги и деньги, которые он умел ловко и выручать», тот же голос уже совсем некстати заметил: «Что ж, деньги — вещь существенная!»

Читает:

— «...И переходила из уст в уста легенда об англичанине, предлагавшем 200 тысяч...» Несколько голосов одновременно: «Да ведь это же, говорят, правда!» — «Не перебивайте, господа, после! дайте читать»! (Читает.) «...Но когда мало-помалу поразъяснилось, что там, в знойной Азии, сделаны только этюды, а картины писались в Мюнхене и компанейским способом, то после этого ему, пожалуй, и неловко было признать себя профессором».

Чтец остановился и посмотрел на всех:

— «Компанейским способом», господа, напечатано крупным шрифтом, как в объявлениях.

Общее изумление. Голос: «Вот тебе раз!»

Все было заговорили, но чтец стал продолжать статью и, окончив следующие слова: «...что разные недочеты в картинах, пожалуй, повредили бы продаже, а ему надо было расплатиться во что бы то ни стало со своими сотрудниками»,— чтец решительно останавливается, вынимает папироску и закуривает. Все молча делают тоже; кое-кто посвистал, а голос из угла добавил, как бы в пояснение: «Скандал!»

— Позвольте, слушайте дальше (Читает.) «Каталог, по объему стоящий не менее 25 коп. в печати, продавался по 5 к.» (Сосчитал ведь!..) «За сохранение платья уплачено г. Верещагиным...» (Смех.) «К усилению действий таких благодеяний две картины истребил собственными руками...»[4]

Голос из угла: «Как же так, а компания Верещагина была в Петербурге в это время?»

— Да не перебивайте же пожалуйста! (Читает.) «...Профессорство обязывает быть строгим в своих творениях».

Тот же голос: «Еще бы, разумеется!»

— «...Фигуры зачастую длинноваты»...

Кто-то опять полушепотом соседу: «Это совершенно справедливо, нарисовано скверно, да и колорит противный».

Голос из угла: «Что вы там бормочете? Ведь странно говорить, разбирая картины Верещагина, что фигуры длинноваты».

Чтение продолжается: «...Но, как бы то ни было, под влиянием огромной массы картин и убеждения в трудностях совершенного Верещагиным путешествия большинство членов Совета Академии художеств пересилило противную сторону и присудило ему звание профессора...»

Голос: «Позвольте, позвольте, господа, кто же это пишет? Ведь Тютрюмов в Совете не заседает, откуда же он мог узнать, как было дело? Ведь как происходят прения, никто никогда не знает; Академия своих протоколов не печатает, и даже члены Совета никогда не позволяют себе разглашать, кто и что говорил. Это странно!»

Голос из угла иронически: «Вы бы хотели, чтобы Академия печатала свои протоколы?»

— Признаюсь...

— Ну и признавайтесь.

— Господа, да не перебивайте же! (Читает.) «...Мы бы ничего не сказали, если бы Академия внесла г. Верещагина в список ее почетных членов; это было бы, по нашему мнению, maximum почета, которого...».

Голос из угла: «Это выходит, чем тебя я огорчила! Семь лет ждешь профессора и не дают, а тут прохвост какой-нибудь говорит: «не надо!».

— Да молчите же, господа, это черт знает что такое!

Читает:

«...Верещагину следовало бы отказаться в письме к Академии, приличном по форме и содержанию».

Тот же голос добавляет: «Так. А любопытно, что было бы, если бы Верещагин последовал этому совету?»

После этого чтение оканчивается уже без перерывов. Несколько минут все посматривают друг на друга, одни улыбаясь, другие только разводят руками. Наконец, несколько рук протягиваются одновременно: «Дайте сюда, пожалуйста! Какая это газета?» — «Русский мир». Голоса со всех сторон: «И редакция поверила?»

— Да ей-то что? Не она отвечает.

— Послушайте, а осторожность...

— А почему вы знаете, может быть, у нее и есть авторитетное ручательство.

— Однако ж это черт знает что такое!

— Позвольте, а что если это правда?

Господин, говоривший полушепотом, возвышает голос, несколько гнусливо объявляет: «Да ведь вы же слышали, что невозможно написать такую массу картин в 4—5 лет. Физически невозможно! И я слышал за верное, что все писано другими».

— Будто невозможно? А Рубенс, Айвазовский?

— Ну да, толкуйте тут.

Затем все подымаются со своих мест; начинаются споры, защита, опровержения, и уже скоро нельзя было бы разобрать ничего, если бы человек, сидевший в самом углу и оказавшийся высокого роста, не поднялся с места и не заговорил так громко, что решительно осилил всех:

— Господа, такие вещи, как обвинение в подлоге, да еще таком, который имел своим следствием получение 90 000 р. за художественные произведения сомнительного качества, слишком серьезны, чтобы не обратить на это никакого внимания.

— Ну, что ж вы сделаете?

— Как это сделаю! Скажу, что это мерзость.

— Что — мерзость?

— Как что мерзость? Печатать такие вещи.

— Ну, а если Тютрюмов докажет?

— Чем?

Гнусливый голос: «Да физически невозможно».

— Черт знает, что вы городите! Во 1-х, ведь это видно, что писала одна рука, а потом, один вон пять строк сочиняет три дня да так и бросит, а другой целое сочинение обрабатывает.

— А техника?

— Техника? Не мусольте сто раз одно место.

— Ну, а зачем он не взял 200 000, если ему их давали? Патриот.

— Да ведь он же получал пособие от правительства, поймите!

— Как хотите, а физически невозможно все одному сделать.

— Хромой совсем не ходит.

— Мне говорили.

— Вот человек! Ему говорили, и он захотел поверить. Да сообразите одно обстоятельство: положим, Верещагину написали другие. Кто же другие? Ведь одно из трех: или компания была хуже его (тогда о чем же речь?), писала по этюдам, а он все это переделал; или компания должна состоять из таких художников, которые сами могли бы написать «Хор дуванов», «Продажа мальчика»[5], а такие художники известны, они все наперечет, и я сомневаюсь, чтобы они стали писать Верещагину (но, положим, за деньги чего нельзя сделать?); или же, последнее, Верещагин заказал картины художникам гораздо лучше его? Но ведь это уже нелепость! Вам и этого мало? Прекрасно, пусть будет по-вашему. Верещагин такой пройдоха, что все мог сделать. Ему написали другие. Что же делает Верещагин? Заплатил небось деньги. А вот Тютрюмов с компанией знают, что он еще не заплатил и, несмотря на то, везет всю коллекцию год тому назад, поймите это, в Лондон[6], показывает картины, выдает за свои, а компания все ждет и молчит; а он себе катается по Европе, забравши все из Мюнхена. И это можно было сделать, по-вашему, с немцами? Одумай-

тесь! Да еще на придачу Тютрюмов говорит, что Верещагин, чтобы оказать публике особое благодеяние, уничтожает две картины, быть может, лучшие, которые, надо полагать, при продаже ведь не даром же пошли бы? Компания и это позволила сделать? Эх, вы!!

Общий неудержимый смех.

Голос:

— «Господа, причины, побудившие г. академика Тютрюмова огласить такие криминальные обстоятельства, сколько можно понять из статьи, были уважительны: он хотел в интересах публики раскрыть истину».

— Еще бы! Только вот что странно: зачем он дает совет Верещагину, лучше написать вежливый отказ в самую Академию? Можно подумать, что...

Голос посильнее, перебивая:

— Нет, хорошо: за что, он говорит, дали профессора? За массу и за путешествие... Вот так одолжил Академию!

— Знаете что? Мне только что сейчас пришел в голову один вопрос: решился бы г. Тютрюмов разоблачить Верещагина в его проделках, если бы он, положим, не отказался от звания, а принял бы его? Или если бы Академия не нашла нужным рассуждать о Верещагине? Ведь то обстоятельство, что Верещагин не сам писал картины, Тютрюмов все равно своевременно узнал бы? В своей статье он обнаружил талант положительный: так ловко переплелись рассуждения с указаниями на факты, будто бы случившиеся, и в то же время так сильно сквозит негодование за нарушение всех приличий и порядочности, что на первый раз не уловишь, даже несмотря на заглавие, что здесь главное — то ли, что картины Верещагина далеко не так хороши, как о них прокричали, или то, что отказ его от звания профессора есть возмутительный поступок, или же, наконец, подлог? Исключая последнее обстоятельство, о котором в статье говорится утвердительно, обо всем остальном повествуется в каком-то неопределенном тоне? Как будто что-то утверждается и в то же время — нет. Кроме того, Тютрюмову известно, как даже происходили прения в Совете, которые никогда не оглашаются, а в печати, можно смело сказать, появляются в первый раз. Я не думаю, чтобы Академия была благодарна Тютрюмову за эту неосторожность. Мы ведь положительно хорошо дело знаем, а у людей посторонних может возникнуть, пожалуй, странное сближение.

— То-то и есть, вот с вашим красноречием всегда так,— не даете договорить. Разве вы забыли? Тютрюмов же сам говорит: «Мы бы ничего не сказали, если бы ему дали почетного члена, а то...»

Голос хозяина:

«Господа, первый час ночи; пожалуйте закусить». Все подымаются со своих мест и уходят в другую комнату, столовую, из которой слышится возглас: «Кто его уполномочил говорить: мы, русские художники?..»

Но звуки ножей и тарелок заглушают разговор окончательно, а жаль...

СУДЬБЫ РУССКОГО ИСКУССТВА[1]

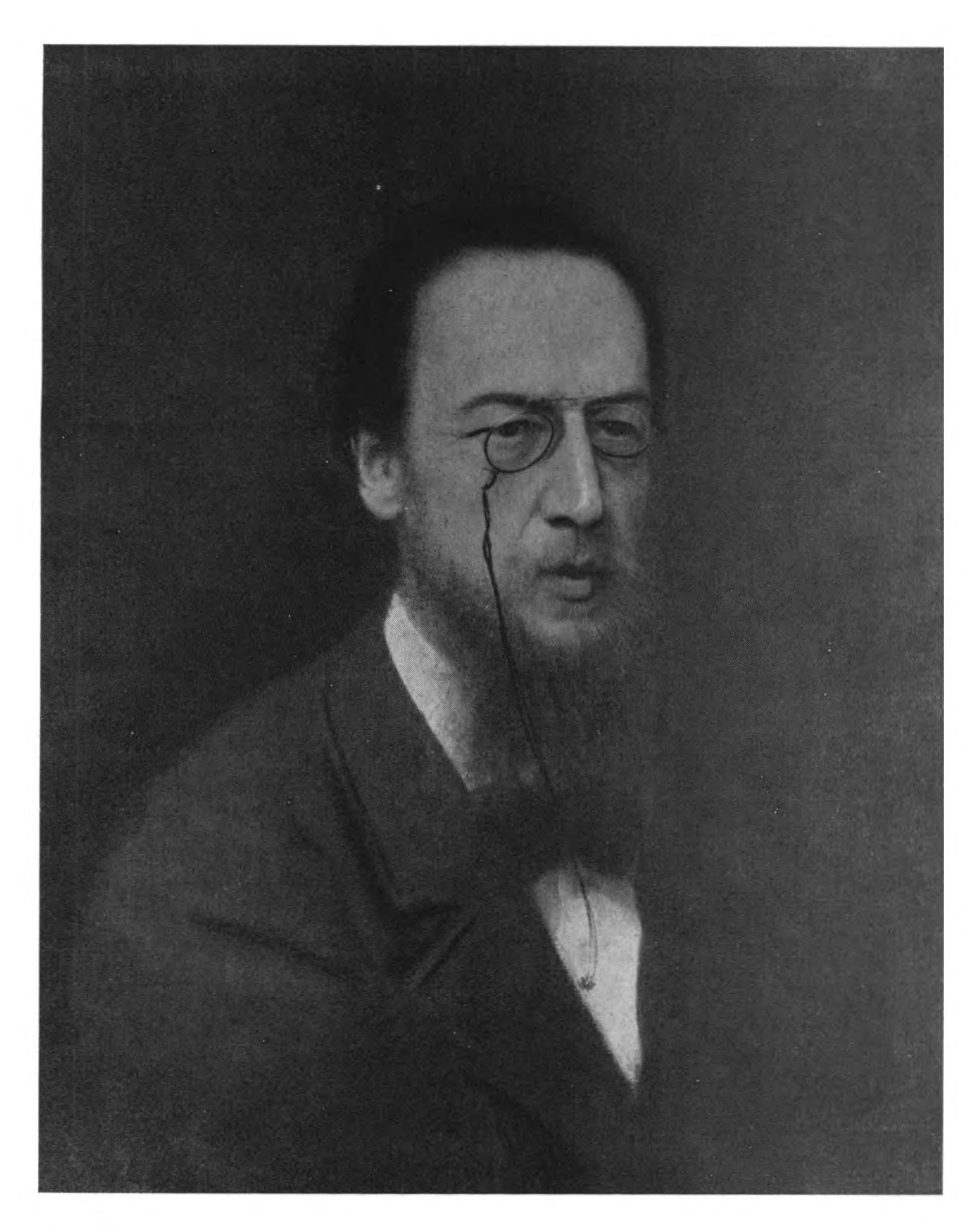
I

Нигде в Европе искусство не находится в такой тесной зависимости от Академии, как у нас, и нигде академии не имеют возможности направлять его сообразно своим традиционным наклонностям; везде оно повинуется вновь возникающим потребностям общества, и отжившие в свое время академии, в сущности, очень мало стесняют развитие национальных школ живописи. Здесь не место доказывать, отчего это и почему; я ограничиваюсь только указанием признанного и неоспариваемого факта.

Не будь в России этой тесной зависимости, нельзя было бы и относиться серьезно к разным ненормальным явлениям, время от времени выходящим из стен Академии на свет божий. Скажу более: если бы история Академии состояла вся из ряда вопиющих фактов, то и тогда можно было бы только пожалеть о личной судьбе тех, до кого они касаются, не беспокоясь за самое искусство и его развитие; но при относительном равнодушии нашего общества к живописи, имеющем свои законные основания, вопрос становится уж более тревожным. Кроме того, я верю, что огромное число образованных русских людей если и остается спокойно с этой стороны, так только в том предположении, что дело искусства в существе своем смирное, преследующее цели, так сказать, идеальные, и порученное специалистам, предполагается — любящим свое дело, поддерживаемое государством материально, снабженное прекрасным помещением, музеем, библиотекой, не может же идти до такой степени дурно, чтобы общество терпело оттого какой-либо нравственный ущерб. Если же встречаются время от времени отзывы в газетах, осуждающие Академию и ее систему, то, во-первых, никто все-таки не сказал обстоятельно публике, что это за система, а во-вторых, многие не без основания думают, что в газетах пишут люди все больше *недовольные*, или случайные, и под случайными впечатлениями.

Возникавшие и возникающие протесты из среды самих художников, вроде образования разных обществ, кружков, товариществ, за отсутствием полного освещения всех сторон этого явления могут быть, пожалуй, истолкованы со стороны публики предположением, что не играют ли и тут роли обиженные самолюбия, как и во многих других явлениях русской жизни?

Но какие бы ни были предположения в публике на этот счет, я далек от мысли вмешиваться в полемику и ратовать за тот или другой лагерь. Да это, наконец, и не мое дело. Публике нет надобности знать домашние дела художников, и если что может интересовать ее, так это только результат деятельности всех художников, вместе взятых, на выставках. К сожалению, публике и здесь приходится разбираться при обстоятельствах неудобных: выставок стало устраиваться в последние годы так много: то передвижная выставка, то какого-то общества при Академии[2], то



21. Портрет Н. А. Белоголового. 1883



22. Крамской, пищущий портрет своей дочери. 1884

ежегодные выставки программ учеников и пенсионеров, то, наконец, еще выставки какой-то ученической кассы[3] и в довершение всего — выставки одного какого-либо художественного светила[4]. А между тем ни одно из явлений в художественном мире само по себе не настолько сильно до сих пор, чтобы решить вопрос в свою пользу бесповоротно, на основании своей внутренней силы и значения. Очевидно только, что что-то заедает и подтачивает наше молодое и только что становящееся на ноги искусство; но что именно? вот вопрос. Я не настолько самообольщен, чтобы считать себя способным решить вполне поставленные вопросы; но так как они занимали меня давно, и я близко знаю внутренний мир Академии, силу ее влияния на русское искусство вообще, испытал на собственной особе влияние тех начал, которые положены в основу ее деятельности, многое видел и у себя дома и за границей и пришел, наконец, к некоторым выводам, то и решаюсь занять общественное внимание вопросами об искусстве в связи с Академией, тем более что появляются опасные признаки какой-то серьезной болезни в академической системе воспитания молодых художников, достаточно внушительные, чтобы интересоваться ими поближе.

Для начала попрошу обратить внимание на следующие обстоятельства, которые нам нужно будет впоследствии припомнить: 1) нет другого учебного заведения в России, где бы прохождение полного курса было столь продолжительно *, и ни об одной специальности нельзя сказать с большим правом, что она требует постоянного изучения. В деле искусства и старые и молодые — всегда ученики; одни успевшие больше, другие — меньше; 2) в живописи неправильные или неверные приемы и взгляды, раз привившись, никогда безнаказанно не проходят. Только замечательный ум, сильный характер и огромное гениальное дарование, соединенные в одном человеке, не подчиняются посторонним влияниям в такой мере, чтобы на нем не было никаких царапин. Натуры же обыкновенные и даже далеко недюжинные сплошь и рядом ломаются окончательно.

В истории нашей Академии представляются три резко определенные периода: первый, самый продолжительный и по-своему благотворный, тянулся от основания Академии до уничтожения казеннокоштных воспитанников в 1832 году **[5]. Поступали тогда в Академию просто мальчики 10—12 лет, которых учили сначала больше наукам, потом больше искусству. Окончание курса тогда было вообще ранее 24—25 лет. Этот период к своему концу дал результаты подражательного искусства настолько яркие

* Из наблюдений, сделанных на огромном промежутке времени от основания Академии, средняя продолжительность прохождения академического курса равна 8 годам. Бывали случаи, когда наиболее талантливые оканчивали курс в 6 и как феноменальные явления, говорят, бывали примеры прохождения курса даже в 5 лет. *И. К.*

** Последние же казеннокоштные воспитанники вышли, если не ошибаюсь, в 1841 г. *И. К.*

и высокоталантливые, что многими тогда, если не всеми, они были приняты за настоящее, самостоятельное и национальное искусство. (Из этого заблуждения вывела нас только первая Всемирная выставка в Лондоне)[6]. Второй период — от уничтожения казеннокоштных воспитанников до 1859 года. В промежуток этого времени от вновь поступающих уже не требовались никакие экзамены научные и возраст для поступления принят был самый ранний: 16—18 лет. Лекций не читалось никаких, кроме вспомогательных наук. Этот период обозначается первыми попытками в самостоятельном и национальном творчестве, чем дальше, тем больше усиливаясь и числом и качеством попыток, впервые замеченных уже на последующих всемирных выставках как нечто оригинальное. Третий период — с 1859 года по сегодня. В 1859 году самый устав Академии потерпел существенные перемены в некоторых параграфах. Является чрезвычайное попечение, чтобы Россия имела художников образованных, и потому снова вводятся лекции и вступительный приемный экзамен из наук. В настоящую минуту мы стоим как раз лицом к лицу с результатами деятельности этого нового устава и этого нового попечения о русском искусстве и в преддверии результатов будущих, а потому позвольте подвести итоги.

Нельзя отрицать, что желание дать России образованных, стоящих по развитию в уровень с обществом художников — прекрасное желание; нельзя также отрицать, что для достижения этой цели должны быть приняты новые мероприятия. Но не следует в то же время упускать из виду ни одного из обстоятельств, могущих задержать достижение цели, а тем более, не увидеть и не понять условий, могущих совершенно опрокинуть все благие намерения и привести к результатам противоположным. Я не думаю, чтобы столь простые положения не были взвешены кем следует заранее, не смею утверждать в то же время, что еще ни разу Академии не удалось отстоять вполне положенные правила; что в огромном количестве случаев Академия была поставлена в необходимость уступать давлению обстоятельств, одинаково далеко лежащих как вне ее собственной власти, так и вне доброй воли воспитанников. Например, по параграфу 110 правил[7] ни один из учеников не допускается до конкурсов на золотые медали ранее окончания полного научного курса (архитекторов я не касаюсь вовсе), а между тем на конкурсы постоянно допускались не только не сдавшие полного научного курса, но даже и части его. Я не думаю обвинять Академию в этом послаблении, так как знаю, что, применяя неуклонно свои правила, Академия должна была бы исключить всех своих учеников до последнего. Я только заявляю факт. Мало того, повинуясь невозможности поступить иначе, Академия должна была давать большие золотые медали и даже посылать за границу людей, не сдавших полного научного экзамена, веря их добросовестности, что они когда-нибудь пожелают сдать его впоследствии. Точно так же, без экзамена, признавались художниками всех степеней ученики Академии и выдавались дипломы. Опять-таки я не

думаю обвинять Академию и в этой, уже более серьезной уступке: я хочу только сказать, что все это надобно иметь в виду. Назвать мои сообщения неверными Академия, я надеюсь, не решится потому, что существуют живые свидетельства, а видеть в сообщении таких фактов с моей стороны недоброжелательство она, я думаю, откажется, потому что уверена в моем искреннем желании принести пользу тому делу, которому служить Академия призвана. Раз оговорившись, буду спокойно продолжать, уверенный со своей стороны в благосклонном терпении со стороны Академии. Устав 1859 года поставил учеников в следующее положение: слушание лекций обязательно для них (§ 30) ежедневно от $8^1/_2$ до $11^1/_2$ час. утра, а также сдача полугодовых репетиций или годичного экзамена. Научный курс растянут на 6 лет, да и нельзя иначе, потому что нужно же уступить время и для занятий художественных. В натурных классах живописи положено заниматься от 11 час. утра до 2 час. пополудни, а в рисовальных от 5 до 7 час. вечера ежедневно. Кроме того, ученик к ежемесячным экзаменам обязан непременно сделать рисунок в манекенном классе да представить эскиз сочинения на заданную тему.

Всякий вступающий в Академию повинуется влечению и любви к искусству и, естественно, желает больше всего рисовать и писать красками; и стоит ему в этом отношении понять хотя крупицу, как ему станет свойственно увлечение. Раз он позволил себе увлечься, он непременно упустит что-нибудь в лекциях, за упущение в лекциях его ожидают разные карательные меры. Делать нечего, живопись отодвигается в сторону на неопределенное время, подгоняются науки, наступает время сдачи репетиций или экзаменов; понятое и усвоенное в искусстве не двигается вперед и даже забывается; но если (§ 61) в течение двух третей года ученик не представит по крайней мере четырех работ (классных по художеству) на экзамены, то считается выбывшим из числа учеников. И так идет все время скачками и колебаниями. Не забудем, что большинство учеников — люди бедные, живущие своим трудом, и что для добывания средств к жизни им необходимо тоже время; число же стипендий в Академии столь незначительно, что их нельзя и принимать в расчет.

И вот самими обстоятельствами создается положение, которое и без того трудный курс искусства растягивает на ужасающую продолжительность — 10, 12 и более лет. Академия, не желая ронять своего достоинства и авторитетности, создает целые сотни правил, не только не уступающих в энергии правилам любого общеобразовательного заведения, но значительно их превосходящих.

Здравый смысл все же заявляет иногда, что главное дело Академии лежит в развитии по художеству, и так как успехи в рисовании и живописи не соответствуют желанию, то, чтобы поправить дело хоть сколько-нибудь, постановляются много разных правил, из которых я приведу пока одно, поясняющее затруднительное положение Академии лучше всяких

рассуждений. Параграф 57 говорит: «Ученики, приготовляющие себя к конкурсам на золотые медали, должны подавать каждую треть года, в промежуток от получения последней большой серебряной медали до вступления в конкурс на малую золотую медаль, один рисунок или этюд; за каковые работы поощряются разными художественными принадлежностями и денежными премиями. Неисполнившие этих требований лишаются права конкурировать на золотые медали» *. В этом параграфе, как вы видите, каждая строка противоречит одна другой: сначала ученик обязан, должен; если он исполнит то, что обязан,— его награждают, не захочет награды — его исключают.

Я бы никогда не кончил, если бы вздумал разбирать всю массу правил и поставил бы себе целью их критику. Но не могу пройти молчанием некоторых курьезов, вроде привлечения гг. профессоров в Академии к отбыванию разных повинностей по поводу все тех же правил. Например, параграфы 170, 171 и т. д. до 182 включительно, касаются специально порядка раздачи принадлежностей и материалов, необходимых при рисовании и живописи ученикам, как-то: карандашей, бумаги, красок, холста, кистей, масла и прочего; для чего дежурный профессор, «убедившись» в необходимости просимого учеником, отмечает в надлежащей книге, удостоверяет своею подписью и выдает под расписку ученика, с условием для профессора не превышать 40 руб. на ежемесячную раздачу материалов в 2-х этюдных классах и 100 р. в год для пейзажистов. Некоторые вещи выдаются периодически, другие — по мере надобности, а, наконец, третьи — однажды (т. е. на всю жизнь?) и по особым представлениям профессора. Как мало понимаются действительные нужды художественного развития учеников, видно из того, что ученик обязан возвратить казенный холст с подрамником, как бы ни нужен был ему этюд для соображения и проверки своих успехов. Для всего этого заведены соответствующие отделы и книги у профессоров и *«установленные ведомости»* в Правлении, так что ни упущений, ни уклонений от взысканий быть не может. Разумеется, отпускаемой суммы недостаточно, но надо полагать, что разные конфискации помогают сокращению расходов, и это делается с учениками, обязанными жить на свои собственные средства!

Посмотрим же теперь, чего достигает Академия своими нравственными и материальными усилиями, так как в настоящую минуту выставляемые работы учеников дают возможность судить об этом наглядно. Несомненно, что все выставленное бывает самое лучшее, что только сделано целыми сотнями в течение всего академического года, потому что каждая работа ученика имеет какую-либо пометку на полях: или перевод из одного класса в другой или награду медалями. Рассматривая рисунки гипсовых

* Т. е. исключаются. ***И. К.***

классов или натурного, невольно замечаешь, что лучшие рисунки — в гипсовом головном классе, в фигурном — уже похуже, а самые плохие — с натуры. Точно ученики не совершенствуются, а, напротив, разучиваются. Давно уже замечено, что выставляемые рисунки и этюды становятся год от году хуже; но таких плохих классных работ, как в настоящем году, еще никогда не было. Смотря на рисунки и этюды, удостоенные большой серебряной медали, приходишь в положительное изумление, до чего понизился уровень требований в главном предмете и как можно было признать этих молодых людей основательно знающими рисунок и живопись, или, выражаясь языком правил (§ 55), «окончившими свое художественное образование»? Апеллирую к простому и непосредственному чувству каждого зрителя и спрашиваю: удовлетворяет ли это даже невзыскательных? Но если бы, сверх ожидания, непосредственное чувство зрителя не было в силах решить вопрос по впечатлению, то предлагаю сравнение: в натурных классах должны находиться рисунки и этюды учеников прежнего времени: 50-х и начала 60-х годов, точно такие же, как и выставленные,— то есть ученические упражнения. Не угодно ли сравнить и поставить их рядом с теперешними? Взгляду, самому непритязательному, громадная разница должна броситься в глаза сама собою. Переходя к эскизам, которыми, сколько мне известно, Академия гордится в настоящее время, и оставляя пока в стороне разбор по существу самого вопроса об них, целесообразности и полезности упражнений и сочинений на заданные темы, я должен сказать об них тоже, что и о рисунках, то есть, что относительно стороны технической и вообще внешних качеств надо отдать преимущество прежним ученическим работам, а чтобы быть вполне справедливым, прибавлю, что относительно внутренних достоинств как те, так и другие одинаково несостоятельны.

Самая же красноречивая страница в отчете Академии этого года — это программы. Мы видели, какие предосторожности приняты Академией, чтобы воспитанники стояли на высоте задачи; теперь я скажу, через какие препятствия должен пройти ученик, пока достигнет наконец конкурсов. Каждый из них должен получить по две серебряных медали, малую и большую, в порядке постепенности в каждом натурном классе, рисовальном и этюдном (живописном), итого четыре серебряных медали; упражняться ежемесячно в сочинении эскизов, за что также существуют награды медалями и денежными премиями. Вообще, денежные выдачи теперь играют огромную роль. Параграфы 53, 54, 55, 56 и 57 определяют все эти обязанности. Я должен засвидетельствовать в интересах беспристрастия, что все эти правила действительно исполняются: все программисты имеют установленное число медалей, но только те работы, за которые они их получили, находятся в прямом противоречии со смыслом самих правил. Судите сами: по смыслу академических традиций, так хорошо мне известных, сюжеты на малую золотую медаль изыскиваются только такие, в которых

бы ученик мог выказать блистательным образом свои познания в изображении натурщиков и натурщиц. Повторяю, не будем спорить пока о том, насколько это рационально, а примем это так же серьезно, как принимает сама Академия; спрашивается, кому придет в голову, что природа создавала когда-нибудь нечто подобное тому, каковы «Адам и Ева перед трупом Авеля» в нынешнем году, как они изображены в программе г-на Данилевского? [8] Человек, имеющий четыре серебряных медали, не знаком с самыми первоначальными элементами того, чему его учили так долго и столь усердно! Два другие его конкурента [9] оказываются не[на]много более сведущими. Но, быть может, они бездарны? Тогда зачем же их так долго оставляют в заблуждении относительно их положения и, чего доброго, пожалуй, оставят еще несколько лет?.. Словом, масса вопросов невольно толпится и настойчиво требует разрешения, если принять все так же серьезно, как принимает Академия. К счастью для молодых людей, можно миновать академическую точку зрения, и тогда вывод будет для них гораздо более благоприятный: окажется, что программы никогда не служили надежным руководителем в определении: кто из них талантлив и кто нет.

Перейдем теперь к последнему отделу, программам на большую золотую медаль: «Брак в Кане Галилейской». Всех программ пять. Из них одному, и далеко не лучшему, дали большую золотую медаль и право поездки за границу на казенный счет — за прежние заслуги и прилежание, как было читано на акте [10]. Разбирать представленные произведения — труд излишний, достаточно только прочесть параграф 132 устава, который гласит, что «для получения большой золотой медали недостаточно, чтобы представленное на конкурс произведение было только лучшее между другими, но должно само по себе заключать все условия, заслуживающие высшей награды». Достаточно, говорю я, только знать этот параграф, чтобы без рассуждений понять, насколько усилия Академии скомпрометированы. Чтобы, наконец покончить с этим совершенно, я приведу еще один параграф правил, 134, касающийся неудостоенных по конкурсу золотых медалей, который говорит, что они могут быть награждаемы званиями классных художников в том только случае, «если представленные работы на конкурс будут заслуживать особого внимания Совета». Очевидно, остальные программы особого внимания Совета заслуживают, так как все четверо получили звание классных художников и по 150 руб. утешительных. Тяжелая и неприятная обязанность коснуться достоинств ученических работ выпала мне на долю,— тяжелая потому, что молодые люди менее других ответственны за результаты их усилий, а так же и за то, что их не так и не тому учат. Все сказанное до сих пор касается внешней, формальной стороны дела, очевидной для всякого, но было бы очень интересно узнать ряд ощущений

ученика Академии, желающего стать художником. Очень поучительно было бы выслушать кого-либо из теперешних молодых людей, как на его внутренней жизни отзывается эта система и что ему приходится пережить. Чтобы восполнить этот недостаток хотя отчасти и выяснить вопрос по отношению к настоящему времени, я прошу позволения привести несколько личных воспоминаний, тем более уместных, что многое, почти все, осталось в том же виде и теперь. Кое-что только усилилось по одному и тому же (вредному) направлению, например, упражнения в сочинении, а нечто появилось уже впоследствии, и только в настоящую минуту начинает приносить осязательные плоды.

Я поступил в Академию в 1857 году, в класс гипсовых голов. Никаких словесных экзаменов (со времени уничтожения казеннокоштных воспитанников) не требовалось. Нужно сказать, что до вступления моего в Академию, я начитался разных книжек по художеству; биографий великих художников, разных легендарных сказаний об их подвигах и тому подобное, и вступил в Академию как в некий храм, полагая найти в ее стенах тех же самых вдохновенных учителей и великих живописцев, о которых я начитался, поучающих огненными речами благоговейно внемлющих им юношей. Словом, я полагал встретить нечто похожее на те мастерские итальянских художников, какие действительно существовали. Рассказы товарищей о том, что такой-то профессор замечательный теоретик, а вот этот великий композитор, только разжигали мое воображение. В натурном классе я имел уже право избрать себе профессора в постоянные руководители *, которому я уже и должен был показывать свои классные и неклассные работы и выслушивать замечания и советы. Как видите, это правило было бледным отголоском когда-то живого общения между учителем и учениками и имело место за целые столетия до возникновения самих Академий. На первых же порах я встретил вместо общения и лекций, так сказать, об искусстве одни голые и сухие замечания: что вот это длинно или коротко, а вот это надо постараться посмотреть на антиках, Германике [11], Лаокооне [12]... Видеть, как и что работает замечательный теоретик или творит великий композитор, мне (да и никому почти) не удавалось никогда. Одно за другим стали разлетаться создания моей собственной фантазии об Академии и прокрадываться охлаждение к мертвому и педантическому механизму в преподавании, но привязанность к вечерним рисовальным классам оставалась во мне очень долго. В то время это были чрезвычайно оживленные собрания молодежи: до 120 человек и более рисовали постоянно. Рисунки после классов брались домой. Обычай этот имел свои вредные стороны, так как приучал (иногда до фанатизма) предаваться излишней отделке, но имел также и хорошие: постоянное рас-

* В настоящее время этого правила не существует. *И. К.*

сматривание его на досуге помогало развитию памяти, проверке впечатлений, а через то каждый рисунок был, так сказать, изучен до конца, насколько хватало сил и способностей. В классе живописи наступили для меня настоящие муки: я не мог понять, что такое живопись и что значит «краски»? Самые колоритные вещи здесь, при натуре, казались мне неестественными; замечания же профессора отличались и в этом случае тем же лаконизмом: «Плоско, коленка дурно нарисована, и чулок вместо следка»; на другой день другой — с равнозначащими замечаниями, но с иными вариациями: «Не худо, не худо!.. Э... это не так, да и это не так! Все не так!!» Оставалось товарищество — единственное, что двигало всю массу вперед, давало хоть какие-нибудь знания, вырабатывало хоть какие-нибудь приемы и помогало справляться со своими задачами. А так как тогда и в классе живописи позволялось заниматься после положенных трех часов и пользоваться натурой по найму (что на всех составляло безделицу), то и здесь ученик имел время вдуматься, выработать свой этюд — полюбить его. В конце каждого месяца, с приближением экзаменов, усиливалась лихорадочная деятельность; а последняя ночь часто просиживалась напролет за окончанием рисунков и приготовлением эскизов. С рассветом дня экзамена Академия полна, все сотни рисующих и пишущих налицо; развешивают и расставляют работы, потом целыми толпами обозревают, судят, чьи рисунки или этюды лучше всех; кому следует медаль или другая награда. Но вот приближаются роковые 10 часов утра, когда нас выгоняют, так как собирается уже ареопаг профессоров. Начинаются томительные часы экзамена. Каждый с лихорадочным сердцебиением старается не пропустить выхода Совета, чтобы поскорее узнать свою судьбу, так как немедленно после того нас пускали для обозрения. Но проходит обыкновенный срок, профессора вышли давно, а нас все еще не впускают... Откуда-то смутно начинают носиться слухи, что медаль или первый номер получил такой-то!.. Как? Почему?.. Не может быть! Наконец, и собственными глазами удостоверяешься, что определение товарищей и твое собственное далеко расходится с приговором Совета! Нужно самому пережить эти минуты, чтобы понять муку неотвязчивых вопросов: почему это лучше того? зачем такому-то дали медаль, когда у него натурщик не похож не только лицом (эта роскошь никогда в Академии не уважалась и не требовалась), а хотя бы корпусом? Что же это такое? и что они требуют? Никогда никакого разъяснения, точно совершают элевзинские таинства! Такую странность экзаменов нельзя было всегда приписывать какой-либо несправедливости; напротив, мы все как-то смутно чувствовали, что существует какая-то система, но какая? Этого в целом редкому из нас удавалось уяснить себе; да и уяснившие не все могли с нею примириться, потому что грамматика — столько-то голов в росте человека, такие-то плечи, такой-то длины ноги, затем коленки и следки по возможности ближе к антикам — удовлетворяла не всякого. Правда, когда ученик после многих

годов усвоит наконец пропорцию человека, поймет механику движений и с талантом передаст верно натурщика, с его лицом, руками, корпусом, со всеми индивидуальными особенностями, то не было примера, чтобы такой рисунок или этюд не взял бы временно перевеса над рутиной и схоластикой, но господствующие взгляды в Совете неизменно оставались на стороне антики и схоластики. Но сколько крови будет испорчено, сколько жизней искалечено без надобностей, прежде чем кому-либо удастся пробиться! Нельзя сказать, чтобы мы не пытались вовсе найти исхода, и я помню наивные речи товарищей ораторов, что следует попросить Совет, чтобы нас допустили присутствовать на экзаменах, разумеется без права голоса, и только в качестве самых почтительных слушателей. Ведь, говорил оратор, вообразите, какое сбережение крови, здоровья, времени! а главное — что бы мы узнали и как это было бы для нас полезно и интересно!.. Один профессор говорит, другой профессор говорит, третий говорит!.. и о чем? О рисунке, о живописи, о композиции! А!? Как все это нас может двинуть вперед!.. Только... только этого не состоялось... мы не просили. Иногда, впрочем, натурщики разъясняли нам кое-что, так как они были единственными счастливыми слушателями этих лекций. Бывало, пристаем: «Ну, Тарас, голубчик, скажи, пожалуйста, что они там такое говорят? Как это происходит?» — «Да как? Сначала все так тихо по-иностранному разговаривают между собою, а потом заспорят и почнут уже по-русски». Конечно, при таком порядке пустить слушателями хотя бы и учеников Академии — неудобно.

Итак, результаты экзаменов, наполняя сердца наши тревогой, а головы недоумением, не могли быть орудием образовательным. Оставалось, кому нравилось, ловить отрывки профессорских советов вроде вышеприведенных.

Мало того, что в область техническую вносилась схоластика, существовал, да и существует и теперь, чрезвычайно вредный предрассудок относительно сочинений. Я знаю, что вопрос этот один из самых неясных, что он не решен положительно ни для одного учебного заведения; но нигде он не приносит таких гибельных плодов, как в Академии художеств, потому что в том возрасте, когда всякие сочинения по задачам в учебных заведениях прекращаются и у мальчика остается какое-то смутное представление в памяти о каких-то классных упражнениях и задачах, когда, наконец, ни сторона испытующая, ни испытуемые не смотрят на это, как на творчество,— в этом-то именно возрасте юноши только становятся учениками Академии. Это уже не дети: редкий вступает моложе 20 лет, а сочинять начинают еще позднее. И в то время когда у него в голове начинают появляться свои собственные фантазии, часто неглупые и оригинальные, еще чаще, разумеется, незрелые и, быть может, смешные, их, однако ж, никто не тревожит и не вызывает на свет божий, до них никому и никогда нет никакого дела. Напротив, все старание употребляется на то, чтобы

внушить, что сочинять следует, как «Иосиф толкует сны хлебодару и виночерпию», или он же, «продаваемый братьями», словом, то же, что всегда и везде от сотворения мира задается [13]. Говорили, что у профессоров были даже книги с сюжетами, откуда они и заимствовали. Сколько я себя помню, эта премудрость мне не понравилась с первого же шагу и я никогда не мог к ней приспособиться и с нею примириться. Мне уже в то время казалось, что сделать эскиз можно только тогда, когда в голове сидит какая-либо идея, которая волнует и не дает покоя, идея, имеющая стать впоследствии картиной, что нельзя по заказу сочинять, когда угодно и что угодно. Но их все-таки требовали, хотя и менее строго, чем теперь, когда не экзаменуют даже рисунков без эскиза: тогда еще экзаменовали. Помню, как теперь, один сострадательный совет моего товарища, желавшего принести мне пользу, открыв секрет своего способа композиции. «Я, говорит, беру лист бумаги и пачкаю его во всевозможных направлениях углем, карандашом; потом растираю тряпкою, ладонью, пальцами; вешаю его на стену, сам ложусь на диван и долго-долго смотрю: на что эти пятна похожи, до тех пор, пока эти пятна не покажутся мне людьми; тогда я поскорее, стараясь не забыть, начинаю ловить красками, карандашом, чем попало, и это так хорошо выходит, что я часто получаю первые номера, как ты знаешь!..» Другой практиковал творчество несколько иначе: он старался провести на чистой бумаге красивую кривую линию (чувствую, как это мало понятно читателю), и, когда ему удалось найти, по его понятию, эту хорошую кривую или несколько кривых, он старался расположить уже фигуры непременно по этой кривой во что бы то ни стало. Вот каких виртуозов вырабатывала Академия *. Эти способы творчества были не без оснований: они вытекали из советов профессоров, так как мне самому неоднократно приходилось слышать следующие замечания: «Старайтесь располагать группы пирамидально; не ставьте фигуры задом; главная фигура в картине никогда не должна быть профилем. Посмотрите да покопируйте с эстампов: Пуссена [14], Рафаэля!..» и странно, Пуссена рекомендовали непременно прежде Рафаэля!.. Или: «Мы, изволите видеть, всегда воображаем себе прежде всего пятно, пятно прежде всего, и потом уже в этом пятне людей...» Один раз мне удалось проникнуть к профессору дальше первой комнаты, по случаю его нездоровья, и тут мне в этом святилище представился эскиз несостоявшейся картины, о котором ходили слухи, что это удивительное сочинение [15]. Я жадно впился глазами и весь превратился в зрение. Замечая действие своего создания, профессор начал мне объяснять его достоинство, упомянул о каких-то чрезвычайных обстоятельствах, помешавших картине увидеть свет божий, и кончил так: «Да, вообще я много работал за этим и много прочел трактатов о сочине-

* Все это осталось без перемены. *И. К.*

нии и постарался располагать свои группы так, чтобы рядом с величественным и прекрасным было ужасное, рядом со спокойствием — движение, рядом с трагическим — смешное. Сам Карл Павлович (Брюллов), глядя на этот эскиз, сказал: «Да, это все жевано и пережевано». Вот что составляло сущность наставлений в интереснейшем отделе искусства *. Кроме того, существовали еще лекции из наук вспомогательных: перспективы, анатомии и теории изящных искусств. Перспектива в то время не читалась (кажется, за отсутствием лектора, после смерти Воробьева) [16]. Лекции анатомии я прослушал и на них узнал, кроме того, что мне знать было необходимо, кое-что и из «любопитства», как выражался покойный старичок Буяльский, который читал анатомию, приспособляясь к невежеству слушателей, точь-в-точь как дают грудным детям булку или кашицу — в жеванном виде. «Тут вот есть сесамовидная косточка, которой вы рисовать не будете, но для любопытства я вам расскажу...» и рассказывал. О лекциях же теории изящного удержалось в памяти такое смутное представление, что я многого сказать не могу: правда, я и был-то на них всего два раза, но из этих двух раз помню только, что на одной шла речь о К. П. Брюллове, как он однажды заперся, и как об этом пошла молва по академическим коридорам, и какое он потом совершил чудо; да еще об личном сожалении самого лектора [17], что злая судьба лишила его утешения видеть великого художника в его собственном сыне, умершем безвременно для искусства и доказавшем возлагавшиеся на него надежды копией с Тициана, которую мы можем видеть в академических залах [8]. В другой же раз лектор говорил о том, что древние великие итальянские художники были не только художниками, но редкий из них в то же время не был поэтом или музыкантом, и что все это были люди очень образованные, не то что нынешние художники, неучи и невежи, ни о чем, кроме красок и кистей, не имеющие понятия, и что разве только один наш уважаемый ректор [19], кроме того, что он великий художник, в то же время и музыкант (к сожалению, память моя не удержала названия инструмента, на котором играл покойный ректор). Речь на эту тему тянулась довольно долго, и я помню черные глаза из-под густых, черных бровей, устремленные на всех нас, так глубоко повинных в поголовном невежестве. Тут, на этой лекции, я почувствовал себя до такой степени кругом виноватым в том, что я не поэт и не музыкант, а просто невежа и неуч, что хотя и чувствовал смутно, что юноша, строго говоря, виноватым в невежестве быть не может, но все же это было какой-то тяжело давящей правдой; хотя мне и казалось, что упреки эти надо было адресовать кому-то другому, но... пойти на третью лекцию я уже не дерзал и потому решительно не просве-

* Все это остается в том же виде. *И. К.*

тился в теории искусства и даже не знаю того, насколько эти лекции касаются самой теории.

II

В то время когда мое молодое стремление к искусству было так странно смущено и я все больше и больше запутывался в вопросах первостепенной для меня важности,— приехала картина Иванова «Явление Христа народу». В первое время, когда я ее увидел, я решительно не мог составить себе о ней никакого отчетливого понятия. Поднявшиеся в нашем низменном муравейнике толки о ниспровержении правил композиции (отсутствие пирамидальности тож), об оскорбительном и неизящном старике налево, о зеленом рабе, о некрасивости Христа еще больше повергли меня в уныние. Несмотря на то, что фигура Иоанна Крестителя на меня произвела впечатление чего-то страшного, я видел, однако ж, что она, против всяких правил, поставлена профилем; что Христос некрасив действительно... Но отчего фигура его выражает твердость и спокойствие — как будто он знает, куда идет и зачем? — было для меня вопросом неразрешимым. И нужно было так случиться, что, выйдя с выставки, я наткнулся на одного из товарищей, которого я до тех пор уважал и за способности и за ум. Первое его слово было: «Что, какова картина? А? Как нарисованы ноги-то у Ивана и коленки, все кости, мыщелки?..» Удивительно, я это заметил тоже и еще подумал: а ведь это хорошо нарисовано... Только тут мне мой товарищ не понравился. Всю дорогу я думал, что ведь это глупо, наконец, в такой картине видеть ноги да коленки. И как это странно: верно, а глупо! Словом, положение мое было беспомощное. С величайшим нетерпением ждал я отзывов печати: что-то скажут? И вот, появляется одна статья, не помню уже чья: не то какого-то Плаксина, не то какого-то Толбина [20], где картина была названа китайским ковром, или чем-то в этом роде, и я опять подумал: верно, а не умнее моего товарища! Но были отзывы и сочувственные: и между ними, помню, я с удовольствием читал брошюрку какого-то архимандрита [21], если не ошибаюсь, и совершенно соглашался с ним, что библейский пророк Иоанн таков и должен был быть: с всклокоченными волосами и с воспаленными глазами от бессоницы!.. Но ведь это пишет архимандрит, стало быть, не авторитет в искусстве, а мне нужно было тогда именно авторитета!.. Как вдруг разносится страшная весть: Иванов умер! Вот тебе раз!.. С тех пор я так испугался, что картина сама по себе перестала быть предметом изучения и интереса, и даже, хороша ли она или дурна, стало для меня безразлично, а главное: человек, художник, его положение, его судьба стали меня занимать больше всего. Двадцать пять лет работать, думать, страдать, добиваться, приехать домой, к своим, привезти им наконец этот подарок, что так долго и с такой любовью к родине готовил,— и вот тебе! Мы даже не сумели пощадить

больного человека. Мне просто стало страшно. И помню, я даже что-то такое написал по поводу смерти Иванова [22]. К Академии с этих пор я стал охладевать совершенно, и хотя проболтался в ней еще несколько лет, но уже немного, так сказать, иронизировал.

Летом 1859 года я не был в Петербурге, а когда воротился, то застал новость: новых начальников, новый устав, новые порядки и... какой-то новый дух. На первый раз все было по-старому: профессора все те же почтенные старцы, речи их с учениками те же. Но были и новости, касавшиеся нас: рисунков вечерних классов домой не брать и в классе живописи, кроме положенных часов, не заниматься; для вновь же вступающих полагался экзамен из наук и обязательное слушание лекций. Кроме того, мы все как-то скоро почувствовали, что в Академии есть новая должность — конференц-секретаря, тогда как прежде, не знаю почему, мы и не подозревали о его существовании, хотя он-то и читал лекции *теории* изящного [23]. Теперь же малейшая безделица вела к столкновению (не в смысле враждебности) с этою властью: точно радиусы из любой точки окружности идут к одному центру, так и здесь, чего бы ни коснулось, разрешить это может все тот же всемогущий конференц-секретарь. Справедливость требует сказать, что, несмотря на постоянные столкновения, никто из нас не имел повода серьезно жаловаться на него. Правда, был какой-то ропот, но он был где-то там, в высших сферах, так сказать, между профессорами, о чем до нас доходили едва понятные слухи. Сколько могу уловить тогдашние мои впечатления, это была какая-то борьба либерального движения против осевших и неподвижных профессорских привычек: профессора и были главным образом недовольны; а так как вся масса учеников была на старых правах, то нас все это как-то касалось мало. Один раз только конференц-секретарь, явившись в одно многолюдное собрание учеников, бывшее по поводу нанесенного одному из товарищей оскорбления профессором [24], прикрикнул и потребовал, чтобы мы разошлись немедленно, но после возражений с нашей стороны как-то стушевался, и митинг наш благополучно кончился, не причинив никаких вредных последствий.

Раньше, говоря о наших недоумениях по поводу экзаменов, я упомянул о существовании системы у профессоров, мало нами понимаемой. В сущности, у них ничего не было, кроме привычек и вкусов, в которых они выросли. Все они, за немногими исключениями, не были способны сознательно, во имя идеи, давить проявления молодой жизни (это выросло уже впоследствии). Например, они всякий раз очень охотно и настойчиво снабжали советами заимствовать у Пуссена и Рафаэля, а между тем не могли утерпеть, что бы не наградить первое появление Перова с картинкою, плохо и серо написанною: «Приезд станового на следствие» [25], в которой так хорош был г. становой, так глубоко комичен его письмоводитель с подвязанною щекою, с полными юморами понятыми, приведшими

подсудимого, со всею глубокою правдою, выхваченною молодым художником прямо из жизни. В то время это были шаги прогресса в нашем искусстве, первые всходы которого относятся еще ко времени Федотова. Были и раньше люди, порывавшиеся войти в народную жизнь и брать оттуда сюжеты для своих картинок. Но что это не было серьезно и сознательно, можно судить из того, что сам Венецианов [26], например, никогда не дерзал считать того, что он делал, равным по значению произведениям наших классиков. Совет же Академии и подавно. Для него это было не более как едва терпимая уступка вкусам публики; поощрять же такое направление — недостойно такого серьезного стража чистоты стиля, какова Академия, особенно когда с свободным допущением молодых людей всех слоев общества заниматься искусством, да еще без научного экзамена возникло проявление простонародных наклонностей, с каждым годом все усиливавшееся. Даже содержание и внутренний смысл картин Федотова в глазах строгих классиков не многим выше ставило его последователей. Я застал Академию еще в то время, когда недоразумение Совета относительно нарождающейся силы национального искусства было в спящем состоянии и когда еще существовала большая золотая медаль за картинки жанра. Мало того, это счастливое недоразумение было настолько велико, что все медали, даже серебряные, можно было получить за такие картинки, помимо классов. Появится, например, талантливый мальчик, дойдет до натурного класса, попробует, порисует, да на лето куда-нибудь и исчезнет, а к осени привезет что-нибудь вроде «Поздравления молодых» [27], «Приезда станового» или «Продавца апельсинов» (Якобия) [28]. Все видят ясно, что есть юмор, талант, ну и дадут маленькую серебряную медаль, так, для поощрения; а молодой человек на будущий год привозит уже что-нибудь получше: «Продавец халатов» [29] (Якобий) или «Первое число» [30]; профессора опять смеются и, по недоразумению, дают большую серебряную медаль, да рядом, для очистки совести, чтобы не обижать очень историков, и постановят: не допускать на золотые медали не имеющих серебряных за классные работы; а на выставке встречаются уже с такого рода картинками: как «Первый чин» Перова, «Светлый праздник нищего» Якобия, «Отдых на сенокосе» Морозова, «Возвращение пьяного отца» Корзухина, «Сватовство чиновника» Петрова [31]. Постановление забыто, и золотая медаль 2-го достоинства награждает лапти да сермяги. Чем дальше в лес, тем больше дров! На следующий год уже являются «Последняя весна» Клодта, «Привал арестантов» Якобия, «Проповедь сельского священника» Перова [32]. Как не увлечься, хотя бы и профессорам? И большая золотая медаль летит, по недоразумению, молодым художникам! Глядя на то, что делается, завзятые рисовальщики натурного класса или так называемые «историки», у которых еще осталась живая искра таланта, заявляют Совету о своем желании перейти на жанр, предъявляют свои эскизы

к утверждению (Константин Маковский, Песков, Шустов), им дозволяют — проскакивают и эти [33]. А между тем Совет чувствует, что пора что-то сделать. Но либеральный конференц-секретарь, как это часто случается с людьми, не довольно знающими то дело, за поправки которого берутся, идет на компромиссы в таких вопросах, которые собственно и составляют самый живой нерв дела. Так и в этом случае: вышло нечто уродливое.

В 1863 году я состоял конкурентом и писал программу. За три-четыре месяца до годичного экзамена по всем мастерским конкурентов было разослано печатное объявление о новом постановлении Совета, касавшемся программистов на золотые медали. К сожалению, этого документа я не сохранил тогда, но смысл его помню очень хорошо. В нем было около 4 или 5 пунктов приблизительно следующего содержания, что «отныне различие между родами живописи жанра и исторической уничтожается; что на малую золотую медаль будет, как и прежде, задаваем всем один сюжет, а на большую, ввиду имеющего наступить столетия Академии и в виде опыта, будут даны не сюжеты, как прежде, а темы, например: гнев, радость, любовь к отчизне и т. п., с тем, чтобы каждый ученик сообразно своим наклонностям реализировал бы тему, как он хочет и откуда хочет: из жизни ли современной или давно прошедшей, из истории ли библейской или евангельской — все равно [34]; что конкурировать на большую золотую медаль можно будет только один раз, и, наконец, на всех конкурентов полагается одна золотая медаль первого достоинства». Начались собрания и толки программистов о вновь изданных правилах. За год до этого был введен, в первый раз, промежуточный год между малою и большою золотыми медалями. Около десяти человек имели уже малую золотую медаль и ждали год, упражняясь в сочинении эскизов по упомянутому образцу на третные экзамены, а с только что получившими на годичном экзамене малые золотые медали в этом, 1863 году составилось четырнадцать чел[овек]. Собрания наши были очень часты, рассуждения шумны и решения довольно единодушны.

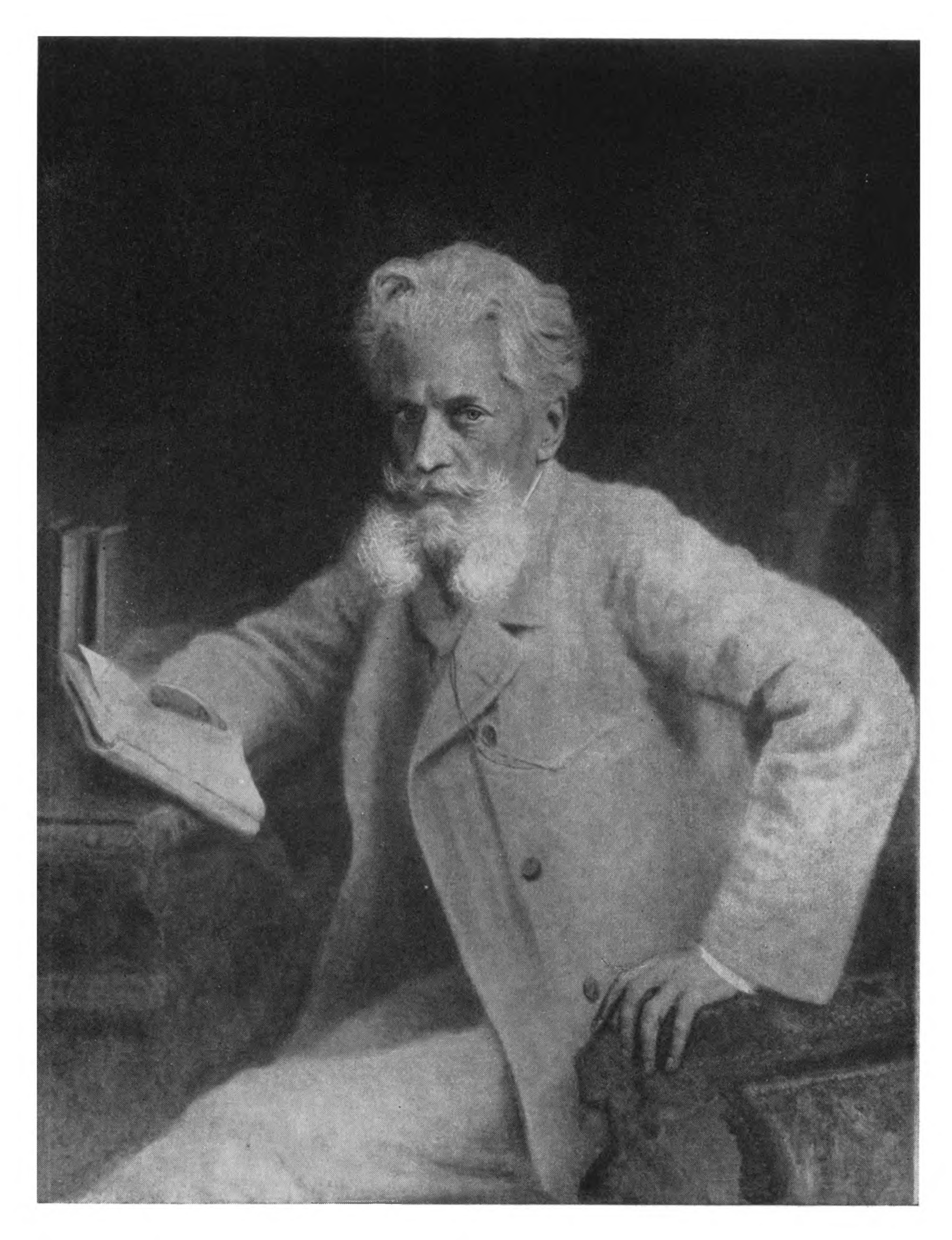
Мы положили войти в Совет с прошением приблизительно следующего содержания: «Ввиду того, что Совет Академии делает как бы первый шаг к свободе выбора сюжетов, ввиду того, что мера эта принимается в виде опыта к предстоящему столетию Академии, ввиду, наконец, того, что конкурировать на большую золотую медаль отныне полагается только однажды и только одному из нас достанется золотая медаль, дающая право поездки за границу, мы просим покорнейше Совет дозволить нам, хотя бы тоже в виде опыта, полную свободу выбора сюжетов, так как, по нашему мнению, только такой путь испытания — наименее ошибочный и может доказать, кто из нас наиболее талантливый и достойный этой высшей награды; а также разъяснить, как будет с нами поступлено при

задании тем: будут ли нас запирать на 24 часа * для изготовления эскизов, что имело смысл, когда дается сюжет, где характеры лиц и их положения готовы, остается изобразить,— или нет? При задаче же тем, например, гнев, запирание становится неудобным, так как самая тема требует, чтобы человеку дали возможность одуматься [35]. Словом, мы как бы хотели сказать Академии: вы хотите строгостей, один раз конкурировать, одна медаль на 14 чел.! Два рода живописи сливаете в один! Хорошо, но дайте же и нам гарантию, что большая золотая медаль достанется действительно достойнейшему из нас. Мы слишком насмотрелись на конкурсы, при которых бездарность проходит гораздо легче и скорее; мы слишком хорошо знали примеры, как самый талантливый проваливается на этом ристалище. Между нами еще были люди, помнившие, что Ге едва получил большую золотую медаль [36], и то после второго и чрезвычайно бурного заседания Совета, тогда как Ксенофонтов [37], Иков [38], Годун [39], Кабанов [40], Мартынов [41] прошли преблагополучно; помнили, что Келлер, провалившись, поехал на свой счет за границу [42]. Словом, мы слишком хорошо понимали, чего мы хотели и почему это было нужно. Все 14 человек подписались под прошением и подали его. (Вот-то мы были хорошие юристы!) Совет миновал, а ответа на наше прошение не последовало. Проходит неделя, другая, справляемся в правлении, говорят: ничего нет, не знаем. Думаем, что делать? До нас дошел слух между тем, что один из профессоров выразился следующим образом о нашем прошении: «Ну, что ж! Рассуждают! Нужно пригласить их сюда и дать им кресла!», а затем поднялись возгласы: «Кто это выдумал темы? В самом деле, эскизов нельзя сделать в 24 часа! Долой темы! Восстановить прежние правила и задать всем один сюжет!» И, говорят, в этом смысле и было сделано постановление!

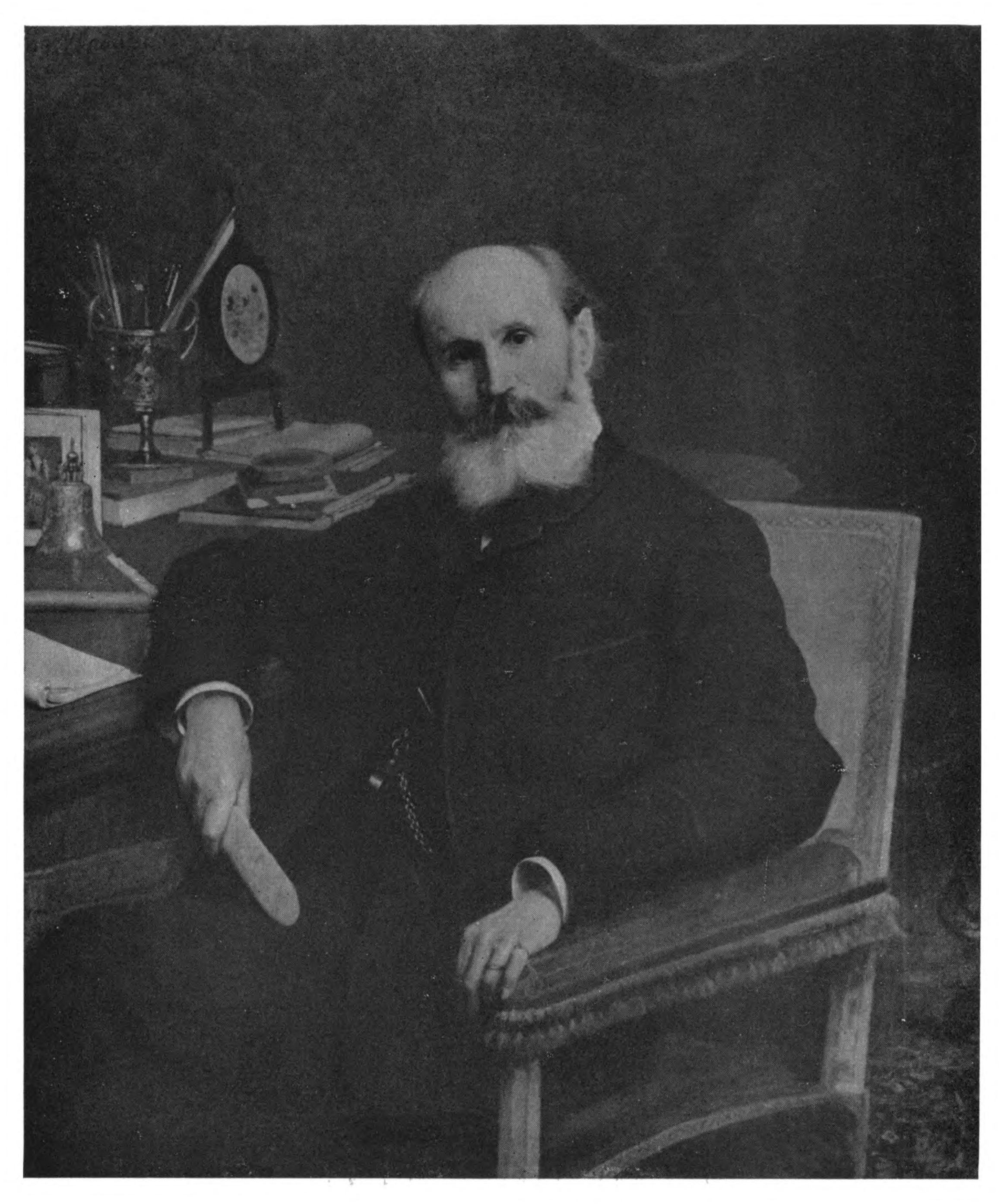
Понимая, чем это может разрешиться для нас, мы изготовили и подали другое прошение, в таком уже смысле: «...что так как между нами половина жанристов, имеющих малую золотую медаль, полученную ими за картины по свободно избранным сюжетам, и что несправедливо подвергать их конкурсу наравне с историками, то просим Совет или оставить за нами наши старые права или дозволить всем нам свободу выбора сюжетов» [43]. На этот раз мы так рассудили: если оставят нас на старом положении (а закон обратного действия не имеет), то мы можем заявить о переходе на жанр и, стало быть, представить свои сюжеты, что практиковалось. Опять нет ответа.

Тогда мы выбрали депутацию для личных объяснений с членами Совета, и я был в качестве депутата, а стало быть, объяснялся, и очень живо

* Конкуренты на золотые медали запираются на 24 часа, в течение которых они должны сочинить эскизы и затем уже не отступать от них в картине. *И. К.*



23. Портрет В. М. Жемчужникова. 1884



24. Портрет П. М. Ковалевского. 1886

помню наши визиты. Приходим к одному, имевшему репутацию зверя. Принимает полубольной, лежа на огромной постели. Излагаем. Выслушал. «Не согласен, говорит, и никогда не соглашусь. Конкурсы должны быть, они необходимы, и я вам теперь же заявляю, что я не согласен и буду говорить против этого...». Затем прибавил: «Если бы это случилось прежде, то вас бы всех в солдаты. Прощайте!» Вышли, думаем: этот, по крайней мере,— прямо, и мы знаем, в чем дело. Пришли к другому, предлагавшему дать нам кресла в Совете, излагаем опять. В ответ получаем: «Вы говорите глупости и ничего не понимаете, я и рассуждать с вами не хочу». Тут тоже ясно. Пошли к третьему, горячему и талантливому скульптору. Слышим: «Нигде в Европе этого нет, во всех академиях конкурсы существуют, другого способа для экзамена Европа не выработала. Да, наконец, и неудобно: как вы станете экзаменовать разнородные вещи. Нет, этого нельзя!». Ушли; показалось неубедительно. Стоим, раздумываем: однако самого важного и влиятельного приберегли под конец [44]. Приходим, принимает, просит в кабинет, даже сажает! Мы по порядку начинаем свою песню снова. Пропели ее и просим заступиться. Он соглашается, говорит, что все, сказанное нами, принимает близко к сердцу и сделает все возможное. Нам как будто стало поспокойнее. Не помню, в каких именно выражениях, но только слышим, потекла тихая речь, несколько внушительная, правда, но осторожная, на такую тему, что «Академия призвана развивать искусство высшего порядка, что слишком много уже вторгается низменных элементов в искусство, что историческая живопись все больше и больше падает, что...». В это время один из депутатов, Песков, талантливый жанрист, к сожалению, давно умерший, почуяв порицание, хотя и косвенное, своей святыни, так сказать, не вытерпел: «Да что же, говорит, по-вашему, Федор Антонович, разве уже жанристы и не художники?..» (Пауза...) Я пробую поправить дело и сказать что-то вроде того, что «художники, дескать, того высшего порядка, о котором вы изволите говорить, вообще слишком редки, что если и есть в настоящее время, то они пойдут добровольно и сознательно по тому пути, на который вы указываете; что мы, наконец, просим принять меры, по нашему мнению обеспечивающие только справедливость...», и, чувствуя необходимость кончить объяснение, мы встали. Профессор нас провожает и так это хорошо говорит нам на прощание, что он вполне понимает наше положение (еще бы! да мы-то его не понимали!), сочувствует нам, и что он сам на нашем месте сделал бы то же самое, и что потому он обещает сделать все, от него зависящее. Выйдя от него уже совсем, мы даже повеселели. Но странно — на последовавшем затем вечернем собрании все почувствовали, что надо приготовиться ко всему... и к выходу даже. Потому что после всех объяснений самый важный вопрос: что именно решено Советом относительно нас — остался еще более таинственным; да, мы, как видите, не сумели и добиться его разрешения. Быть может, оно и

хорошо, что так вышло: бог знает, что бы случилось, если бы мы узнали решение Совета раньше дня конкурса.

Несколько дней спустя мы получили повестки из правления: явиться на 9-е ноября 1863 года в конференц-залу Академии на конкурс. Накануне долго, чуть не всю ночь, мы толковали. Узнав в промежуток этого времени, что подача коллективного прошения о выходе из Академии на этот раз имела бы для всех весьма и весьма непредвиденные последствия, мы запаслись тут же на всякий случай прошениями: что по домашним, или там иным причинам, я, такой-то, не могу продолжать курс в Академии и прошу Совет выдать мне диплом, соответствующий тем медалям, которыми я награжден (подпись). Один из нас заявил, что он такого прошения не подаст, и вышел [45]. Зато оказался скульптор [46], пожелавший разделить с нами одинаковую участь. Решено было, в случае неблагоприятного для нас решения Совета, одному из нас сказать от имени всех несколько слов к Совету. Вероятно, дурно был проведен остаток ночи всеми, по крайней мере, я все думал, все думал.

Наступило утро. Мы собираемся все в мастерской и ждем роковых 10 часов. Наконец, спускаемся в правление и остаемся в преддверии конференц-залы, откуда поминутно выходит инспектор и требует у чиновников разных каких-то справок. Наконец дошла очередь и до нас. Подходит инспектор и спрашивает: «Кто из вас жанристы и кто историки?» Несмотря на всю простоту этого вопроса, он был неожиданностью для нас, привыкших в короткое время не делать различия между собою. Имея необходимость разъяснить в Совете, как вообще отнеслись к нашим прошениям, мы поторопились сказать: все историки! Да и что можно было сказать в последнюю секунду пред дверьми конференц-залы, которые в это время уже раскрылись чьими-то невидимыми руками, и в них, там, в перспективе, в глубине: мундиры, звезды, ленты; в центре полный генеральский мундир с эполетами и аксельбантами, большой овальный стол, крытый зеленым сукном с кистями. Тихо мы взошли, скромно поклонились и стали вправо, в углу. Так же неслышно захлопнулась за нами дверь, и мы остались глаз на глаз. Секунду я ждал, что теперь уже весь Совет, вместо инспектора, поставит нам вопрос: кто из нас жанристы и кто историки? Но случилось безмолвное и заведомо несправедливое признание всех нас историками. Вопроса поставить нам в эту минуту избегали. Вице-президент поднялся со своего места с бумагою в руке и прочел, недовольно, громко и маловнятно: «Совет императорской Академии художеств к предстоящему в будущем году столетию Академии для конкурса на большую золотую медаль по исторической живописи избрал сюжет из скандинавских саг: «Пир в Валгалле». На троне бог *Один*, окруженный богами и героями; на плечах у него два ворона; в небесах, сквозь арки дворца Валгаллы в облаках видна луна, за которою гонятся волки... и проч. и проч. и проч.» Чтение кончилось; последовало обычное прибавление:

«Как велика и богата даваемая вам тема, насколько она позволяет человеку с талантом выказать себя в ней и, наконец, какие и где взять материалы, объяснит вам наш уважаемый ректор, Федор Антонович Бруни». Тихо, с правой стороны от вице-президента, подымается фигура ректора, с многозначительным, задумчивым лицом, украшенная, как все, лентами и звездами, и направляется неслышными шагами в нашу сторону. Вот уже осталось не более сажени... сердце бьется... еще момент, и от компактной массы учеников отделяется фигура уполномоченного по направлению стола и наперерез пути ректора. Бруни остановился. Вице-президент поднялся снова, седые головы профессоров повернулись в нашу сторону, косматая голова скульптора Пименова решительнее всех выражала ожидание, конференц-секретарь Львов стоял у кресла вице-президента и смотрел спокойно и холодно. Уполномоченный заговорил:

— Просим позволения сказать перед Советом несколько слов... Мы подавали два раза прошение, но Совет не нашел возможным исполнить нашу просьбу; то мы, не считая себя вправе больше настаивать и не смея думать об изменении академических постановлений, просим покорнейше Совет освободить нас от участия в конкурсе и выдать нам дипломы на звание художников.

— Все? — раздается откуда-то из-за стола вопрос.

— Все,— отвечает уполномоченный, кланяясь, и затем компактная масса шевельнулась и стала выходить из конференц-залы.

«Прекрасно!» «Прекрасно!» — провожали нас восклицания Пименова. Прекрасно! вот чем, подумал я, нас провожают!

Один по одному из конференц-залы Академии выходили ученики, и каждый вынимал из бокового кармана своего сюртука вчетверо сложенную просьбу и клал перед делопроизводителем, сидевшим за особым столом. Когда дошла моя очередь, я заметил, что была уже груда в 4 вершка вышиною. Тут же кто-то шепчет: один остался! * Кто? Прошло не более минуты: узнаем, что, когда зала от нас очистилась, в самом углу оказался один историк.

— А вам что угодно? — спрашивают.

— Я желаю конкурировать.

— Разве вы не знаете, что конкурс из одного состояться не может, подождите до будущего года.

Отказ от конкурса в этом случае я даже не знаю чем объяснить, так как и до этого случая и после единоличные конкурсы практиковались в Академии.

Когда все прошения были уже отданы, мы вышли из правления, затем и из стен Академии, и я почувствовал себя наконец на этой страшной

* Теперь уже умерший. *И. К.*

свободе, к которой мы все так жадно стремились. Дальше вспоминать нечего. Началась действительность, а не фантазия, и потому перейдем к действительности.

III

Академия с своим постановлением осталась, и чем дальше, тем сильнее крепчало у нее желание вырвать с корнем направление, в существе своем так глубоко расходящееся с академическими традициями. Сколько можно судить по следующим фактам, Академия действительно достигла своей цели: самостоятельное творчество не имеет уже места в ее стенах. Состав художников 50-х годов, действующий еще и в настоящее время, постепенно сокращается, суживается и понемногу сходит со сцены. Движения между молодежью в каком-либо ясно определенном направлении в смысле содержания — незаметно. Ученики же Академии рядом карательных мер против непокорных и денежных выдач послушным приведены к совершенному равнодушию в вопросах о самостоятельном творчестве; мало того, я имею основание думать, что если бы теперь, сейчас попытаться приложить к ним свободу выбора сюжетов, то они оказались бы даже враждебно к ней настроенными и в лучшем случае — не имеющими представления, куда себя направить. Их так долго и так тщательно оберегали от ереси, что в настоящее время они равно свободно готовы исполнять какие угодно задачи, лишь бы добиться материального обеспечения. Быть может, я преувеличиваю, быть может, умственное движение существует, быть может, убеждения и взгляды теперешней молодежи глубже и шире прежних (я сочту себя счастливым, если я заблуждаюсь), все это может быть — я лично никого из молодежи теперешней не знаю (т. е. не знаю с этой стороны), но на поверхности этого не видно, не видно этого и из тех ученических работ, которые выставляет Академия для публики. Правда, года четыре тому назад я наткнулся на некоторые попытки к самостоятельности на одной из выставок ученической кассы, но с тех пор эти молодые люди были или исключены из Академии, или оказались недостойными с академической точки зрения награды за программы, и, стало быть, исключились по всем правилам и по уставу. Куда они канули — не знаю. Удастся ли им когда-нибудь появиться снова на поверхности, сказать не берусь. То же, что так ревностно и примерно награждает Академия в настоящую минуту, у всех на глазах и находится в залах Академии. Чтобы вполне представить себе, что это такое, и понять, как понизился уровень требований самого Совета, приглашаю желающего сделать 30 шагов, пройти по залам Академии так называемым циркулем и посмотреть: «Ян Усмович» Сорокина, «Геркулес» Келлера, еще «Геркулес, бросающий Лихаса в море» Крюкова или даже «Олимпийские игры» Чивилева [47], на те же самые малые золотые медали, и еще множество других, в которых все качества, требуемые Академией — рисунок и живопись, находятся налицо. Правда,

их нельзя ни минуты считать действительно художественными произведениями, но в них есть те знания, которые Академия дать обязана. Видя, к чему привели 19-летние усилия Академии [48], невольно спрашиваешь: «Да что же это такое? Кого приготовляет Академия? Просто ли молодых людей в общеобразовательном смысле, или специалистов?» Если она думает серьезно, что выпускает образованных молодых людей, несколько прикосновенных к искусству, то я попрошу позволения разъяснить мне: знают ли конкуренты на большую золотую медаль, и особенно г. Кившенко, удостоенный этой медали, что-либо из истории искусства? Где он поместил своих пирующих на браке: в проходе ли нынешнего гостиного двора, или в обстановке, возможной исторически? И, кроме того, попрошу Академию припомнить отзыв г. министра народного просвещения, что учителя рисования, выпускаемые Академией, оказались без всякого дидактического образования, что и было причиною упадка изучения этого предмета в училищах и гимназиях министерства *[49]. Стало быть, Академия вместо распространения любви и понимания искусства гасит и ту скудную искру желания учиться рисованию, которая была; и, смею утверждать, что если бы министерство народного просвещения было так же компетентно по вопросам техническим, как по научным, то отзывы его были бы еще менее лестными. Что касается подготовки специалистов (я не говорю художников, это вообще не под силу Академиям), т. е. людей, умеющих сносно написать портрет, в чем иногда наша публика нуждается, образ (на что есть еще большое требование), то выставленные работы не дают надежды, чтобы хотя эти скромные требования были выполнены удовлетворительно. Но, может быть, это год такой неурожайный? На это можно заметить, что, во-первых, рисунки и этюды суть результаты целого ряда годов, а во-вторых, программы и в прошлом году и в позапрошлом все были плохи, и, восходя далее, мы все будем наталкиваться только на неурожайные годы.

Где же это остановится? Да и остановится ли еще?

Указать же на четырех молодых людей, вышедших из Академии при новом порядке вещей: Ковалевского, Репина, Поленова и Семирадского,— вот почему нельзя. Семирадский пришел в Академию из университета, во-первых, и, во-вторых, к изучению избранной им эпохи он был направлен опять-таки раньше вступления в Академию. Хотя это и не важно, но не следует забывать, что те научные знания, которые выказал этот молодой художник, далеко превосходят знания всех исторических профессоров Академии настоящего времени, вместе взятых. Очевидно, стало быть, что Академия ему ничего дать не могла. То же, что она должна была ему дать — рисунок,— самая слабая его сторона. Репин выдвинулся

* Отчет Академии за 1875—1876 гг. *И. К.*

и занял свое место работами, как раз противоположными тому, чему его Академия учила, и, как известно, не пользуется ее благосклонностию и даже получал выговоры[50]. Ковалевский — давно выработавшийся и прекрасный художник только благодаря тому обстоятельству, что в Академии есть обособленный отдел, баталический, и так как он пришел уже прямо с любовью к изучению лошадей, то в этом случае совпали цели и средства; и если кто, так именно Ковалевский блистательно подтверждает все, что я старался доказывать. Он уже давно развился и созрел, переломов и переучивания у него быть не может, тогда как, например, Поленов находится только теперь в периоде проб, и многое еще остается для него самого проблемой, хотя нет сомнения, что благодаря образованию (не академическому, а университетскому) его работа внутренняя разрешится счастливо. Во всех этих случаях усилия Академии или ни при чем или повредили на несколько лет; но все же это только четыре человека. Я вас спрашиваю, куда девался тот процент талантливых молодых людей, который должен быть в Академии, так как чрез ее стены в течение этих 19 лет должно было пройти по меньшей мере 1500 человек? Тот 6—7-летний период, о котором я вспоминал, дал нынешний состав художников; и этот процент еще не нормальный, потому что рядом со счастливым недоразумением была и система, ослаблявшая процентное отношение. На этот вопрос, если он будет поднят, желательно бы получить ответ.

Правда, есть еще несколько талантливых молодых людей, известных публике (Куинджи, Васнецов, В. Маковский, Клевер), но они или сами вышли из Академии, или исключены ею, или же никогда в ней не были[51].

Бестрепетность, с которою Академия идет по пути разрушения счастливых условий для искусства, данных самой природой, поистине изумительна; и, что всего... да, всего ужаснее, так это то, что ни один молодой человек не оканчивает курса ранее 30-ти лет! Подумайте, ради бога: человеку 30 лет, а он не умеет написать ни лица, ни рук, ни фигуры, а «сочинение» находится у него в зародыше. Что он такое? Никто не знает. Академия не знает, потому что знать не желает, а испытуемый — потому, что все время, и самое дорогое, ушло на поддержание чистоты стиля, и что только по выходе из Академии для него наступит период самостоятельных проб. А когда он кончит эти пробы? И не придется ли ему (в случае, если бы по лотерейной случайности он оказался имеющим талант) переучиваться вновь, пробивать и отыскивать свою дорогу и, быть может, опоздать к деятельности? (и таких я знаю!) К чему же такие дорогостоящие опыты? Дорогостоящие не только в материальном смысле *, а что гораздо важнее — в нравственном искалечивании молодых людей. И кто же, наконец, несет за это ответственность?

* Правительство ежегодно отпускает около 150 000 рублей на Академию. *И. К.*

Не знаю, приходит ли в голову что-либо подобное обыкновенной публике или нет, но что это давно уже начинает приходить в голову людям, интересующимся судьбами русского искусства,— это верно.

О внутренней жизни Академии со стороны художественной было говорено слишком достаточно и добавлять еще что-нибудь надобности не предстоит. Но кроме этой чисто, так сказать, педагогической стороны, в несовершенствах которой виновны главным образом профессора, ревниво отстаивающие такие традиции, которые задерживают естественное развитие искусства, не желающие делать никаких уступок времени, есть еще другая, не менее гибельная тем особенно, что она вполне посторонняя искусству, не понимающая уже вовсе ни прежних, ни теперешних, да и вообще никаких требований и условий, в которых искусство может двигаться и развиваться, а между тем по своему центральному положению и объему влияния дает окраску, так сказать, как внутренней, так и внешней политике Академии. Я говорю о чиновничестве, пустившем глубокие корни в Академии, коренящемся в статьях и параграфах устава 1859 года, который до сих пор действует. Конференц-секретарь Львов, имевший, как надо думать, большое влияние при составлении этого устава, создал особое, исключительное положение для себя, с большими, против Устава Екатерины II, полномочиями[52]. Желая произвести реформы, но не обладая необходимыми для настоящего реформатора качествами, он пал в борьбе с Советом и его привычками, будучи обвинен в превышении своей власти и без того довольно обширной[53]. Но все же ему нельзя было отказать в некоторой доле понимания и прикосновенности к живописи. Преемник его, Ребезов, будучи человеком вовсе посторонним искусству, имел настолько скромности, что не позволял себе вмешиваться в дела чисто художественные, хотя и мог бы влиять по своему положению. В его время уже выяснилась с достаточною очевидностью непригодность устава 1859 года, и присутствовавшие на акте Академии 1867 года имели удовольствие слышать в отчете, прочитанном публике, что Академия считает невозможным исполнять свои задачи, руководясь уставом 1859 года и извещает, что по высочайшему повелению была составлена комиссия для пересмотра сего устава, выразив только платоническое сожаление, что означенная комиссия составлена без всякого ведома и участия в ней Академии художеств. Неизвестно, почему комиссия прекратила свои действия, не придя ни к каким положительным заключениям. Несмотря, однако ж, на сознание самой Академии, что с уставом 59 года она не может исполнять своей задачи, устав этот продолжает действовать до сих пор. И сколько можно судить по спокойствию и уверенности Академии в настоящее время, она нашла возможность приносить пользу русскому искусству и с этим негодным уставом[54].

Настоящий конференц-секретарь[55], находящийся в должности около 10 лет, чуждый искусству, если возможно, еще больше своего предшест-

венника, но обладающий неизмеримо большими талантами чиновника, чрезвычайно одушевлен желанием принести пользу русскому искусству и, конечно, менее своего предшественника склонен отказываться от той доли значения, которая предоставлена ему уставом. Чем другим можно объяснить себе эти сотни правил, между которыми есть исходящие, как говорится, на обертке издания, по распоряжению начальства? Серьезность тона этих правил доказывает уверенность в том, что дело искусства оттого движется. Я согласен, что можно не сомневаться в благонамеренности этих правил и желании принести ими пользу, но можно сильно сомневаться, чтобы они приносили ее действительно и именно в силу своей чиновничьей предусмотрительности. Людям, знающим дело, стало очевидно давно, что в Академию перенесены приемы департамента.

Известно, что бюрократический порядок для своего движения требует, чтобы низшие органы власти и самые последние из подчиненных знали с точностью пределы, в которых они могут и должны двигаться, и чем яснее, определеннее и, так сказать, недвижнее будут намечены эти пределы, тем легче движется самая машина. В деле же искусства, которое все держится на свободе развития индивидуума *, наоборот, чем больший простор получает самый скромный по своим способностям и значению его служитель, тем богаче будет жатва. И труд Совета Академии, или, если вам угодно, начальства, будет весь состоять из легкой и приятной сортировки всего уродившегося. Приготовление же почвы (извините за сравнение) для посева на ниве искусства хотя и имеет значение, но за отсутствием всяких достоверных указаний науки в этой области химическое ее приготовление надобно пока предоставить совершенной свободе; тем более что история искусства и вообще творчества в других областях изящного убеждает беспристрастного наблюдателя, что в человеческом духе самой природой заключен неиссякаемый источник приспособляться к условиям времени, находить совершенно новые формы, незнакомые до тех пор миру, и воплощать в них новые идеи. Положение это до того избитое, что доказывать его нет надобности. К сожалению, столь элементарные понятия чужды и, я готов сказать, враждебны человеку, верующему в силу параграфов и правил. Так оно и есть на самом деле. В настоящее время окреп и утвердился в Академии чрезвычайно ревностный глаз, следящий за тем, чтобы против правил и раз установленного порядка ничего не делалось. И нужно удивляться его зоркости: все правила так пригнаны, что, кажется, не остается уже ни одной лазейки, откуда могла бы попытаться молодая сила выглянуть на свет божий. И однако ж, несмотря ни на что, сила жизни бывает столь велика, потребность вздохнуть свежим воздухом

* Недаром Екатерина Великая велела поместить на Академии надпись: «Свободным художествам». *И. К.*

так настоятельна, что, несмотря ни на что, вдруг усматривается что-нибудь на свободе. Сейчас же делается соответствующее распоряжение — и щель законопачивается. Работа эта продолжается вот уже целые 10 лет с неослабною энергией; и есть надежда, что недалеко уже то время, когда все щели действительно будут законопачены и проявление жизни, а тем паче нового оригинального таланта в стенах Академии — сделается немыслимым. Этот необычайно зоркий глаз Академии усмотрел еще недавно, что (как картинно выражается отчет 1876 г.) остались еще занятия учеников *«на дому»*: это — изготовление эскизов, сочинение. Чтобы лишить художников всех неудобств этого занятия: бедности, тесноты помещения и, главное, я думаю, с о с р е д о т о ч е н н о с т и, устроен особый специальный класс композиции под руководством профессора (какого?) и преподавателя перспективы [56]. Сидите, мол все на глазах и — сочиняйте!

Я знаю, есть люди, которые на все это говорят: «Прекрасно!» Пусть Академия будет предоставлена собственной судьбе, пусть делает все, что хочет,— искусство от того только и выиграет. Искусство разовьется вне стен ее, как это имело место везде за границей.

Я примкнул бы без рассуждений к говорящим подобным образом, но меня от этого удерживают два обстоятельства. Во-первых, система, которой стала держаться Академия с молодыми людьми, вовсе не так проста, как это кажется с первого раза, то есть она перестала быть даже традиционной: несколько десятков правил можно найти, где награды деньгами за прилежание играют чуть ли не единственную приманку. Этого мало: усматривая (и основательно), что для молодого человека когда-нибудь да наступит же минута свободы и что она ему может сделаться дорога, что он может проснуться и пойти не по тому пути, по которому его вела до сих пор Академия, то, чтобы помешать этому и в будущем, Академия делает довольно целесообразное постановление: «Пенсионеры, кончившие срок своего пребывания за границей, будут получать ежегодно по 500 р. впредь до получения профессорской кафедры» (отчет 1876 г.) [57]. А так как большинство художников люди бедные, то расчет не может не попасть в цель. Предоставляю судить, что из этого может образоваться? В ту минуту, когда часть художников, чувствуя свое не совсем нормальное положение среди общества, старается стать к нему по возможности в правильные отношения, когда они заявляют, что пора прекратить насильственное привлечение общества к филантропическим и меценатским приемам вспомоществования, в эту-то минуту Академия старается ненормальный и неестественный порядок вещей сделать еще более ненормальным и еще более неестественным. И во-вторых, несмотря на это даже, я бы не сказал ни слова вообще, если бы усматривал в обществе русском то живое сознание необходимости прийти на помощь художникам, какое было в свое время везде за границей. К сожалению, нигде нет ручательств за то,

что и в будущем, довольно отдаленном, пробудилось бы желание необходимой поддержки и сочувствия и по весьма уважительным и веским причинам.

Все русское общество в настоящую минуту чувствует, что самое ближайшее время в будущем потребует, быть может, еще большего напряжения сил общественных, чем то имело место 25 лет тому назад. Слишком много накопилось вопросов первостепенной государственной важности, в сравнении с которыми вопросы об искусстве по меньшей мере неуместны. Вот почему я полагаю необходимым до времени обратить внимание на устранение хотя бы только того, что положительно не дает дышать людям, любящим искусство и желающим учиться ему. Благо существует учреждение и средства, которые при более правильной постановке вопроса и более целесообразном употреблении дадут искусству возможность пережить до той поры спокойствия, когда позволят время и обстоятельства самому обществу заняться разбором вопроса по существу, устройством судьбы искусства, если оно ему окажется необходимым [58].

IV

Продолжать прерванную речь после трехлетнего промежутка [59] очень неудобно, и потому надеюсь, что мне простят некоторые, весьма малые и необходимые, впрочем, повторения люди, которым дело искусства было и есть близко и которые хотя в общем помнят, о чем была речь; для посторонних же повторения будут только связующим звеном излагаемых мыслей.

В предыдущих статьях я много говорил об отрицательных сторонах официального, академического воспитания (образования) молодых художников, учеников Академии, да и заговорил потому собственно, что в России влияние Академии как школы на самое искусство так велико, как нигде в Европе. В конце третьей статьи я подошел вплотную к тому моменту, когда обыкновенно у читателей, и беспристрастных и заинтересованных, невольно рождается один и тот же вопрос: «Ну, положим, вы правы, да выход где? Вы скажите теперь, что делать надобно? Критиковать, указывать ошибки легче, чем дать положительные указания». Такой вопрос меня не удивляет, и к ответу я приготовлен. Но прежде всего маленькое замечание: во 1-х, из предыдущих статей ясно, чего делать не следует, и это уже кое-что; во 2-х, для того чтобы сказать, что делать следует, необходимо сделать совсем особенное предисловие, более или менее длинное, тем более что предисловие иногда даже делает ненужным и самую программу.

Всякое предисловие по существу есть обнаружение принципа. Согласие в принципе неизбежно должно повлечь за собой согласие и с теорией, а изложение принципа и теории начинается с Адама.

Что такое искусство? Или поближе: что такое художники? Часть нации, свободно и по влечению поставившая себе задачею удовлетворение эстетических потребностей своего народа. Прекрасно. Сколько их нужно? Я не знаю, да и никто не знает и никогда не возьмет на себя бесполезную задачу высчитывать их. Нужно как раз столько... сколько нужно, а чтоб их было ни больше, ни меньше (в чем все, надо полагать, положительно заинтересованы и согласны), то никому не следует давать возможности увеличивать или уменьшать количество их по произволу. Это дело исторического развития и роста самой нации. Кто верит в разум, создавший природу и людей, для кого законы, управляющие жизнью, не пустое слово, тот убежден в безошибочности расчетов разума. Если жизнь не задерживается вмешательством полузнания, она при возникновении потребности всегда находит у себя средства к удовлетворению. Это как будто смахивает на что-то из политической экономии; но это не беда. Я пытаюсь пока установить точку зрения.

«Но позвольте, скажут мне, это... это, так сказать, касается, чего доброго, основ. Ведь этак, пожалуй, придется повести речь об Академии по существу; а так как Академия есть учреждение государственное, то не лучше ли эту материю оставить?» Оставить так оставить. Я ничего не скажу против; только думаю, что все, что служит к крепости роста и здоровья искусства, не стоит в противоречии с основами. Оно может очутиться в жестоком и непримиримом противоречии с некоторыми людьми, которым хорошо при настоящем порядке,— это верно. Но при чем же тут интересы искусства? И зачем я буду лицемерить и портить дело умолчаниями, тем более что я вовсе и не жесток настолько, чтобы лишать людей теплого угла. Я понимаю, что они нисколько не виноваты; я только как раз настолько жесток, насколько позволяет дело. Я бы не советовал продолжать этот порядок до бесконечности потому, что рано или поздно, а прекращение его существования будет прямо в интересах государства. Уже теперь есть много людей из художников, которые живут или благотворительностью (под благовидным названием покровительства, поощрения и других филантропических тонкостей) и которые, что бы ни говорили, составляют обузу людей богатых, или прямо помощью государства, в то время когда их услуги, собственно говоря, ему серьезно не нужны: значит, чрезвычайно важно, чтобы художников было не более того, сколько их нужно.

По-моему, будет справедливо оставить пожизненное пропитание уже присосавшимся к месту паразитам, но новых, кое-как приспособившихся к жизни в ожидании — так в этом приятном ожидании и оставить. Это необходимо. Думаю, что так рассуждать с моей стороны не особенно жестоко. Дальше. Я думаю, что я имею некоторые права, ничуть не меньшие, чем у официального приставленного к искусству человека, судить об искусстве, понимать его действительные потребности, понимать природу

художника и искусства и, наконец, я имею за собой право действительной любви к нему, право родственное, а не по найму. Беда, если не захотят знать правды, но этого быть не может,— я не верю этому. Гораздо возможнее другое: что все, что я собираюсь сказать, будет неубедительно, мало того, покажется неверным,— вот это действительно вещь непоправимая и тяжелая, потому что я глубоко убежден, что теперь наступило время предоставить художников их собственной дальнейшей судьбе, что их пора лишить поддержки государства и оставить их самим ведаться с обществом. Я готов даже предсказывать, что если не решатся сделать это сегодня — нужно будет сделать это непременно завтра, только завтра это обойдется дороже, чем сегодня, без пользы, а ко вреду для самого искусства. Впрочем, я замечаю, что я говорю как будто бы не совсем в порядке постепенности, и потому сейчас же поправляюсь, чтобы не было недоразумений. Государство должно переместить центр поддержки искусства. До сих пор Академия поглощала все суммы, для образования молодых художников назначенные, не давая им образования в то же время, да она и дать не могла и не может. Пусть она не обещается — вот почему. Я говорил раньше, что образование художников не дело Академии, а дело жизни, а между тем Академия старается совершенно бесплодно, механически, вложить в душу художника содержание, не подозревая, что там, в душе каждого мальчика, оно уже лежит и положено самой природой; оно уже есть, неведомое, неизвестное, оригинальное, как индивид, и интересное, как одна из сторон истины.

Какая необходимость в повторении того содержания, которое уже было когда-то высказано горячо, с талантом и по убеждению? Что за слепота, что за ограниченность — враждовать с тем, что еще не известно и не родилось, а только имеет родиться? Перенеситесь мысленно в другую сферу, где этого не практикуется, и всем станут ясны жестокость и невежество.

Когда заходит речь о радикальных мерах в какой-либо области, то обыкновенно выставляют опасность утратить и то малое хорошее, что достигнуто. Но, во 1-х, что мы имеем действительно своего национального и хорошего в искуссве? Разберем спокойно и беспристрастно... Но прежде объявлю, за какое искусство я стою. Я стою за национальное искусство, я думаю, что искусство и не может быть никаким иным, как национальным. Нигде и никогда другого искусства не было, а если существует так называемое общечеловеческое искусство, то только в силу того, что оно выразилось нацией, стоявшей впереди общечеловеческого развития. И если когда-нибудь в отдаленном будущем России суждено занять такое положение между народами, то и русское искусство, будучи глубоко национальным, станет общечеловеческим. Неужели такие простые положения нуждаются еще в доказательствах? Ведь скучно, наконец, все вертеться в азбучных истинах.

Если это главное мое положение кем-нибудь будет оспариваться,— а оно и так оспаривается,— то я не намерен терять время на бесполезные прения, а пойду дальше и начну с указания на историю развития живописи в России.

С небольшим сто лет назад у нас не было своих художников, а были только иностранцы, а между тем Россия вступала в первый фазис гражданственности. Правительство, стоявшее неизмеримо выше общества, сочло своевременным привить любовь к искусству в русском обществе. При тех услоиях было совершенно целесообразно дать некоторые привилегии людям, которые согласились бы себя посвятить свободным художествам. Понятно, законно и необходимо даже было особенное верховное попечительство. Особый и, так сказать, тепличный уход за нежным заморским растением был как нельзя более у места. Правительство очень скоро убедилось, что русский человек имеет способности и даже недюжинные дарования к живописи (Лосенко, Левицкий и Боровиковский). И вот, учреждается Академия и сочиняется устав, в своем роде образцовый. И не мудрено; во всех делах человеческих замечено следующее интересное явление. Когда сочиняется что-либо без приноравливания к существующим уже людям с тесно связанными с ними интересами, то предмет обнимается, рассматривается и обсуждается по существу, природа предмета заботливо обследуется сама по себе; все внимание обращено главным образом на идею, и так как никому пока нет интереса давать направление, несообразное с существом самого предмета, то даже люди среднего ума способны построить логическую систему. При этом неизбежен, конечно, и тот недостаток, что при практическом приложении многое и самое лучшее тотчас же окажется без движения.

Все сказанное буква в букву повторилось в истории нашей Академии. Одним из главных и возвышенных положений Устава Екатерины и самых для искусства жизненных по существу было постановление, что по рассмотрении какого-либо художественного произведения Советом Академии и признания им (Советом) заслуживающим какой-либо художественной степени утверждение в этом звании претендента предоставляется общему собранию всех членов Академии, т. е. лицам, и не состоящим на службе [60]. Но ведь несколько десятков лет с начала основания Академии все сколько-нибудь известные и значительные художники были на службе; следовательно, общее собрание ничем не разнилось в своем составе от Совета. С течением времени для практики этот параграф устава был мертвой буквой. Звание давалось Советом, а утверждал в нем тот же Совет через год. Что сей сон значит? Вещь простую, неинтересную: смысл Устава требовал, чтобы над Советом был контроль всех художников! В этом году Совет объявляет, что он признает такого-то, положим, академиком; но этот такой-то не станет им, пока не произойдет общего голосования всех членов Академии, и художников и почетных любителей, что должно произойти в будущем году.

Этот параграф исчез вовсе из устава 1859 года, ныне действующего, и, сколько я знаю, в силу того соображения, что так как параграф оставался мертвой буквой, то сокращение его — вещь либеральная даже. Очевидно, это — недоразумение. Устав Екатерины, как я сказал раньше, есть в своем роде устав идеальный, рассчитанный на потребности искусства по существу: он, так сказать, был хорошо сшитым платьем на взрослого человека, а щеголял в нем ребенок. Разумеется, ребенку мундир был широк,— вот излишки и были обрезаны; но когда операция была проделана, мальчик успел подрасти настолько, что он ему оказался узок: ему в нем тесно, и он задыхался. Продолжая это, быть может, и не совсем удачное сравнение, скажем так: мундир совершенно испорчен, его уже не существует, и даже нечего его жалеть, так как все равно он не мог быть годен. Благоразумный отец и не шьет своему сыну раньше времени платье. Для каждого нужно сшить по особой мерке. Да и почему непременно мундир? Быть может, он окажется вовсе нигде не служащим, и ему позволено будет ходить в партикулярном платье? Это именно я и хочу сказать; к доказательству именно я веду речь. Именно мундира не нужно — это для меня совершенно ясно. «Ну-с, как же, по-вашему, скажут мне,— значит, уничтожить Академию? По-вашему, она больше не нужна, и поддержки искусству от государства больше не требуется?» Отвечаю: да, Академия не нужна, и поддержки искусству, вроде уже сделанной, не требуется; но необходимо нечто другое. Будем продолжать сравнением и аллегорией, впрочем, совершенно прозрачной. Когда какое-либо дерево привилось, мало того,— уже акклиматизировалось, т. е. переносит все четыре времени года своей широты без труда и не умирает,— что делает садовник? Это дерево он оставляет в покое, и, если дерево оказывается и полезным и красивым, он не только не мешает произрастанию новых, подымающихся от семян уже акклиматизированного родителя, но и прилагает свое внимание к молодым особям.

Тут сравнение должно быть оборвано, сделана оговорка. Садовник с деревьями может делать, что он хочет или что требует хозяин, но жизнь народная сообразуется со своими существенными потребностями, а правительство, верное себе и своему народу, не найдет ничего ужасного в том, чтобы его средства, употребляемые на искусство, были истрачены на те же нужды, только другим способом, сообразно необходимости роста и внутренней потребности предмета. И потому не будет ничего противоречивого общественной пользе, если Академия из лаборатории, в которой приготовляются художники для государства, станет простой школой рисования и живописи, т. е. одной техники искусства, без всякой попытки на высшую роль. Но зато учить нужно действительно, а не так, как в последние три десятилетия. Это, во-первых, значительно сократит бюджет и, во-вторых, позволит завести еще другие школы; а если что действительно необходимо, так это школы рисования. В настоящее время, т. е. в послед-

ний десяток лет, образовались почтенными усилиями лиц, совершенно частным образом несколько школ: в Харькове, Киеве, Одессе, Вильно[61], но все это без деятельной поддержки центрального учреждения — Академии; или если и была оказана поддержка, то после большого ходатайства, в виде снабжения ненужными Академии рисунками. Развитие любви к искусству в народе — одна из главных целей Академии по Уставу Екатерины — до сих пор ею вовсе не исполнялась. Я говорю о необходимости направить деятельность Академии в эту сторону не потому, что школы сами по себе будут панацеей всеобщей, а потому, что необходимо сократить художественное образование молодого человека до натуральных размеров, а не так, как это практикуется теперь, когда курс едва-едва оканчивается к 30 годам, да еще дело осложняется для каждого, прошедшего Академию, необходимостью в конце концов переучиваться снова. Это не фразы и не придирка, а указание печального факта. Разумеется, официальный человек этого уразуметь не в состоянии, и для него это не больше, как клевета; но я пишу и не для убеждения официального человека. Я пишу потому, что на меня налагается обязанность, вовсе мне несвойственная: доказывать, как и чему нужно учить художника, вместо того чтобы стать в прямые отношения к молодежи, чему я искренне, от души готов служить, но чему не могу служить при существующем порядке. А порядок этот достаточно уже выяснен мною в предыдущих статьях и теперь, тогда как желателен порядок следующий.

Прежде всего уничтожение чинов и привилегий, каких бы то ни было, для художников. Поэт, романист и вообще литератор ничуть ни больше, ни меньше оттого, что он особа не чиновная, а простой человек. Затем, уничтожение присвоенных медалям прав служебных и связанных с ними художественных степеней. Необходимо, чтобы в художники шли только люди, действительно призванные, которые бы не рассчитывали ни на льготу по воинской повинности, ни на занятие какого-либо чиновного места: тогда-то художников как раз будет столько, сколько их нужно обществу. Затем, центральное положение Академии должно быть уничтожено! Нужно сделать так, чтобы мальчик там, на месте родины находил возможность правильно развиться в технике, прежде чем он станет конкурировать на художника настоящего.

Техника искусства — вещь и трудная и нет, смотря по тому, когда, т. е. в каком возрасте, ее человек себе усваивает. А усвоение — то же, что усвоение элементарных знаний, приобретаемых памятью главным образом. В 25 лет человеку очень трудно одолеть грамматику и арифметические аксиомы, а в 12 — легко. Точно так же и в искусстве. Я не говорю о высшей технике, технике художественной: она подымается вместе с развитием таланта; я разумею ту первоначальную технику, которая только воспитывает глаз и руку. При теперешнем порядке этой низшей технике начинают учиться в 20 лет и старше, что положительно нерационально; к

этим годам всякий талантливый мальчик может усвоить технику настолько, что будет рисовать и писать с натуры совершенно свободно, если начнет с 14—15 лет, не раньше, и потому именно, что рисование и живопись — предмет столь серьезный, что он требует известной умственной зрелости, для того чтобы занятие не было скучным, предполагая, что рядом с гимназиями и университетами везде есть правильно организованные рисовальные школы с натурными классами, в которых занятия могут быть распределены в другие часы и главным образом вечером. Молодой человек последних классов гимназии будет настолько рисовать, что ему очень немного останется дополнить элементарных познаний техники, и прямо в состоянии перейти в мастерскую, будем называть «профессора», для окончательного формирования из себя художника.

Я считаю единственным действительным путем сделаться художником тот, который был в употреблении когда-то, до возникновения академий. Молодой человек, юноша, имеющий влечение к искусству, идет обыкновенно искать себе учителя; найдя такого, он начинает с азов, проходит весь путь техники и по мере способностей успевает. Не нравится ему один учитель, ищет другого и т. д.

Прогресс нашего времени в том, что мы можем с большим удобством и пользою разделить развитие художника на два больших периода: первоначальный — рисовальные школы, и окончательный — мастерские художников. Все второстепенные художественные силы, которые теперь томятся и гибнут в Петербурге и Москве, составляя обузу государства и общества, найдут себе исход; они есть готовый уже контингент учителей и директоров рисовальных школ и с успехом могут вести дело преподавания с натуры, неподвижной и живой.

Они знают перспективу, знают анатомию, по крайней мере должны знать. При каждой школе должны быть библиотеки по истории искусств. Окончивший гимназический курс и студент университета к концу своих научных занятий будут обладать знанием рисунка и живописи настолько, чтобы понимать, о чем будет идти речь в мастерской избранного профессора. Говорить о том, как это организовать, я считаю совершенно излишним: дело до того простое и ясное, что регламентации не требуется. Искусство в существе своем — дело чрезвычайно интимное, и одновременное вмешательство нескольких профессоров в развитие молодого человека решительно вредно. Как все дороги ведут в Рим, так и все системы в искусстве хороши, если учитель знает свое дело. Ошибка большая теперешнего порядка заключается в том, что ученик не имеет своего профессора, т. е. не имеет человека, который бы знал его силы и внутреннее содержание.

Кто при таком порядке теряет что-либо?

Правительство положительно в выигрыше, упраздняя лишний департамент, потерявший всякую связь с живым делом.

Молодые люди приобретают элементарные сведения в искусстве, не выходя, так сказать, из своей семьи, и будут обладать ясным пониманием того: нужно ли и следует ли им избирать карьеру художника — как раз в то время, которое при существующих условиях становится роковым для большинства. Кто же теряет? Неужели нужно считать потерей исчезновение миражей, да еще и вредных? А что миражи академические действительно вредны, в этом свидетель — совесть всех искренних и действительных художников.

V[62]

Предлагаемая записка есть окончание статьи моей «Судьбы русского искусства». Окончание это заключает в себе указание, какие изменения необходимы в уставе Академии. В свое время это не было напечатано — по недоразумению.

Причина, побуждающая меня так настойчиво возвращаться к этому вопросу, лежит в глубоком моем убеждении в том, что Академия, в теперешнем ее виде, приносит искусству вред вместо пользы. Если мне удастся с убедительностью это положение доказать, я почту себя счастливым, потому что верно, что в[аше] в[ысочество] не желаете да и не можете желать вреда[63]. Все дело, стало быть, в доказательствах. К сожалению, в вопросах такого рода не может быть опытов вроде физико-химических, допускающих всегда проверку в скором времени. Доказательства здесь все основаны на логике, и хотя ход мышления критики, вероятных теорий и основан на исторических данных, но исторические данные эти могут быть истолкованы различно при скептическом отношении к толкователю. А при отсутствии глубокого специального, практического и непосредственного знания, а также при отсутствии некоторой доли фанатизма к искусству многие доказательства будут казаться просто фантастическими.

Остается, стало быть, область присущего образованному человеку понимания предметов умственных вообще и области творчества в частности, хотя бы и другого какого искусства.

Права мои на вмешательство основаны, во 1-х, на искренней моей любви к искусству, во 2-х, на добровольном ему служении, а не по найму, в 3-х, на некотором значении в этой области, а следовательно, и на вероятном моем понимании природы искусства и его нужд, и, наконец, в 4-х, последнее: это, быть может, близкое удаление меня со сцены вообще, так что личных интересов у меня уже быть не может. Для начала прошу позволения сделать вставку полемического характера. Общие положения потом.

Я не принадлежу к числу людей, непоколебимо верующих, что стоит написать и обнародовать какую-нибудь конституцию, чтобы общее течение

дел изменилось. Я очень уже давно понимаю и убежден, что все дело в людях, в их способности и доброкачественности. По каким признакам определяется эта доброкачественность, а главное, продолжительность ее при перемене положения, влияния, силы и т. д.— никто определить не возьмется, при известной человеческой скромности, конечно. Это почти такое же дарование, как и любой талант: один умеет выбирать людей, другой нет. Но чтобы вовсе уже не было никакого критерия выбирать людей — это, конечно, тоже крайность. Итак, критерии есть и признаки существуют: для всех очевидное превосходство одних перед другими, это и есть критерий. Желательно, чтобы во главе учащихся живописи стояли лучшие силы по каждой специальности. Это желательно всегда, как общее правило. К этому постоянно и неуклонно везде стремятся. Почему в нашей Академии преподаватели не лучшие из русских художников? Почему, например, Якобий может считаться правоспособным учить живописи, рисованию и даже композиции? Тот Якобий, которого я помню при моем поступлении в Академию в 1857 году рисующим с гипсовых фигур и который ни одного рисунка не сделал в натурном, по крайней мере, неподал на экзамен; Якобий, который и теперь (как всегда) не может иначе рисовать, как через камер-лючиду; Якобий, у которого живопись так же плоска, как у китайца! Чему он может научить? Его живописные идеи, собранные в одно целое, совершенная арлекинада. Другой — Чистяков. От этого человека некоторая часть молодежи без ума. Он строг необыкновенно ко всем; но если есть человек в Академии, который не имеет права говорить об искусстве, так это именно он. Мало того, он вреднее всех именно своим туманным краснобайством и бездельничанием.[64] Впереди молодежи должны быть люди труда. Тут важны не столько слова, сколько дело и пример. Не говорю о других преподавателях, потому что они, по крайней мере, когда-то много учились и кое-что знают. Труды их малоназидательны для учащихся, но в них нет, по крайней мере, положительного вреда. Я не думаю, чтобы столь простое и очевидное, к выгоде Академии клонящееся положение, т. е. иметь самый лучший состав преподавателей, не сознавалось всеми, до кого это касается. Я думаю, что это отсутствие лучших надо приписать другому, а не доброй воле управляющих; но чему? Если есть отказавшиеся, то интересно бы знать причину отказа. Это вовсе не столь ничтожное обстоятельство, как кажется по наружности; а иные, я думаю, не были, вероятно, и приглашаемы. Например, братья Маковские: Константин и Владимир. Константин решительно лучший виртуоз в живописи, чем Шамшин, Вениг, Верещагин, Келлер; а Владимир — единственный *в своем роде* и, очевидно, очень умен и наблюдателен. Конечно, можно предположить, что *род* его живописи, как бы вернее выразиться... противоречит ортодоксальным наклонностям Академии; но в таком случае это вопрос по существу, к которому давно уже пора и перейти.

Главное положение, которое необходимо впереди всего отстоять и о котором никогда достаточно нельзя сказать,— это следующее положение.

Искусство может быть только национально, непременно национально и никаким другим быть не может.

Мысль, формулированная таким образом, по-видимому, разделяется многими, а между тем практика расходится с теорией в значительной степени.

Чтобы быть в искусстве национальным, об этом заботиться не нужно,— необходимо только предоставить полную свободу творчеству. При полной свободе творчества национальность, как стихийная сила, естественно (как вода по уклону) будет насквозь пропитывать все произведения художников данного племени, хотя бы художники по личным своим симпатиям и были далеки от чисто народных мотивов.

Скажут иные: «Можно ли давать полную свободу творчеству? В настоящее время, время всеобщей умственной анархии?» — Необходимо и обязательно, потому что только одна полная свобода в этой сфере и излечивает уродливости.

Что такое творчество? Возникновение в душе художника неизвестным путем яркого образа, носящего в себе какую-нибудь идею или отвечающего какой-либо определенной человеческой наклонности. Если такое представление действительно возникло в душе художника, то оно революционным быть не может, потому что художник (в идеале) есть служитель истины путем красоты. Это есть его назначение, и никогда еще ни один художник, как пророк, не уклонялся от этих велений внутренних. Если деятельность художника, поэта, пророка не встречала симпатий в современниках — это признак, что общество нездорово; художники же только направляют испортившийся нравственный порядок вещей. Говоря так, я, конечно, жду одного возражения: да, это, может быть, и верно, но, во-первых, это слишком высокий строй, и потом, оно верно только при условии, чтобы все художники были действительными художниками, по призванию. А как этого достигнуть? Кто и по каким признакам будет определять, что вот этот помазанник, а этот спекулянт? Вовсе не нужно определять и никого для этого поставлять не нужно. Это дело таинственное, дело духа человеческого, дело истинных отношений творца к произведению. Художника толкает и выводит на дорогу инстинкт, и делает это еще в такое время, когда ни один мудрец не мог бы определить, есть ли зарождение таланта или нет. Тут, в этой таинственной лаборатории человеческой души неслышно и невидимо накопляются в известную сторону атомы — по законам тяготения, до тех пор, пока тело не покатится само собою и не выйдет из инертного состояния и не проявится для всех с очевидностию. Так возникали все великие школы искусства. Сначала один делался художником, неважным, положим, но кое-чем все-таки успевшим овладеть. К нему примыкал юный и очень скоро шел дальше, а

там еще дальше, пока не наступал полный расцвет — и все это без академий и штатов, без официальности. Это все кажется банально и уж до того избито, что становится скучно, но ведь если это избитая истина, но истина, то тем опаснее ее нарушать. Не пытаемся же мы изменить законы физики, раз мы узнали, что они суть законы; почему же тут мы желаем новых путей, заводим академии, даем субсидии, пишем регламенты, раздаем ордена, словом, стараемся? Мое мнение, что стараться-то именно и не нужно.

О, если бы мне удалось доказать, что государство выиграет именно тогда, когда оно не будет поддерживать Академию, а создаст только условия для процветания искусства, уничтожив именно то, что называется Академией. Никаких не надо поощрений официальных, как правило, потому, что теперешний порядок все увеличивает приток людей к официальному искусству и создает класс людей, об участи которых необходимо потом заботиться тому же государству, так как многие из опекаемых жалуются, что нет работы, картины не продаются, т. е. другими словами, они обществу не нужны. Те художники, которые обществу действительно нужны, те обществом же и поддерживаются (оплачиваются), а излишек ложится на государство, и они становятся теми нищими, которых содержат разные попечительства, но только под благовидной декорацией чинов, мест, пенсий и т. д. Необходимо уравновесить спрос и предложение. Как этого достигнуть? Необходимо лишить Академию прежде всего привилегированного положения относительно каких бы то ни было прав, чтобы в здании, где учат рисовать и писать, не было никаких приманок, вроде льгот по воинской повинности, медалей, наград и поощрений. Все подобные вещи уже отжили свой век. Со времен Екатерины прошло времени довольно, и теперь пора пересаженное из других широт дерево предоставить самому себе; оно даже уже до некоторой степени акклиматизировалось. Попечения об искусстве и художниках меценатов времени возрождения не могут быть приравнены к тому попечению, какое оказывает теперь правительство искусству, потому что то, что теперь не более как официальность, тогда было живое и сердечное дело. Меценаты увлекались искусством сами не менее художников, да и понимали как будто больше теперешних.

Но при уничтожении Академии у людей, преданных искусству и любящих его, но не знающих глубоко его природу, может возникнуть серьезное опасение, как бы не понизилось само искусство и как бы задачи его не утратились: когда не будет Академии, кто станет поддерживать «высокое» монументальное искусство? Кто будет заботиться о высоком стиле и т. д. Вопросы, выходящие из сердца столь любящих искусство, должны быть серьезные, и потому без ответа оставлять их не следует — они имеют свою важность. Но важными и чрезвычайно они могут казаться только тем, кто не знает, какова природа искусства. Что мы видим теперь? Более ста лет, как Академия прилагает заботы о насаждении

этого высокого искусства, и все, что выходило из ее стен лучшего, не шло далее подражательного рода и не могло возвысить нацию в мнении тех народов, которые имеют свое собственное искусство. Все, что было действительно высокого в искусстве, в национальном искусстве, выходило не из Академии и не теми путями, какие она рекомендует, а именно вопреки ее советам и попечениям (Иванов и Васнецов наших дней). Когда у какого народа есть данные к тому богом стремления, высокое будет само собой, и непременно само собой, потому что никто никогда не может сказать, какого рода это высокое будет. «Ад» Данте несомненно высокое в поэзии, но ведь и «Мертвые души» Гоголя не низкое. Теперь это уже вне спора. Если же у народа нет стремления решать задачи высшего порядка, ничем не создашь и не вызовешь этих задач. Голландцы довольно внушительный тому пример, и они именно подтверждают мои положения: несмотря на отсутствие высокого искусства, в смысле итальянцев, голландские художники никогда не будут забыты народами. Необходимо строго определить, в какой сфере искусства усилия правительства, сочувствие любителей и знание учителей могут увенчаться успехом и какую сторону необходимо предоставить тому порядку вещей, который установлен от века и действует всегда и безошибочно, действует одинаково хорошо и во времена невежества и во время развития цивилизации. И если кто может способствовать развитию или упадку, то только сам человек, в груди которого бьется художественное чувство. Т. е. тут то же, что и в религии: дело таинственное и интимное. О нем можно привратно разговаривать, и чем чаще будет возбуждаться вопрос о творчестве между учащими и учащимися, тем лучше, но из программы обучения он должен быть устранен совершенно.

Чему можно научить другого в искусстве? Ничему решительно. Чему может юноша научиться в искусстве от художника, которого он изберет себе в учителя? Всему тому, что знает и умеет учитель. Возьмем рисунок. Можно ли научить рисунку? И да и нет, смотря по тому, что разумеют под словом рисунок. Можно усвоить размеры, пропорции, механику движений, и то до известной степени; но нельзя ни научить, ни научиться *чувствовать форму*, т. е. то, что составляет душу рисунка. Минимальное отклонение плоскостей, степень их выпуклости, взаимодействие их на глаз, когда они подвержены освещению,— все это можно только чувствовать, и с этим чудесным чувством художник прямо родится. У кого есть это чувство, тому дайте только условия: натуру, свет и тишину,— и он без учителя найдет дорогу. При хорошем мастере своего дела скорее, а при его отсутствии — медленнее, но и в том и в другом случае все равно поймет и сделает.

Чему можно научить в живописи, как умению передавать краски натуры? Весьма немногому: например, некоторым манипуляциям, имеющим второстепенное значение, например, способу наложения красок и способу управления ими кистью, но ни сочетанию красок, ни пропорциям смешений,

ничему, что называют колоритом. Это совершенно субъективная способность, данная опять-таки природою вместе с физиологическим составом, и данная в такой мере, что она, как и чувство формы, вполне развита у достигших зрелости возраста. Так как я твердо убежден в том, что сейчас сказал, и для меня это аксиома, то надо удивляться тому, отчего так долго плохо рисуют и пишут те, кто учится в Академии. Говорю не обинуясь: оттого, что их слишком много учат, но не тому, что нужно, и разом много учителей одному и тому же. В академиях нарушен самый элементарный закон всяческого обучения. Нигде и никогда, ни в одном предмете образования и ни в одном мастерстве не бывает учителей много или несколько: один, и непременно только один. Когда учитель не удовлетворяет ученика больше, ученик может искать другого — это его право и самое священное. Посягать на него, а тем более преследовать за это — преступно. Искание учеником лучшего учителя похоже на инстинкты в пище. Лучшие доктора теперь склоняются к тому мнению, что раз есть отвращение у больного или здорового физиологическое к чему-нибудь, причина уважительна наверно, хотя и неизвестна.

И что удивительнее всего, все академии как будто с самым злым намерением искалечить художника усердно стараются сделать наперекор здравому смыслу: в то время когда юноша требует особой осторожности, терпения и однородного режима для укрепления, его подвергают всяческим экспериментам; в это время у него особенно много разных учителей по одному и тому же классу или по одному и тому же предмету; а когда он, хотя и искривленный и попорченный, благополучно проплывет все академические заставы и получит то, что называют пенсионерством, ему рекомендуют или он сам избирает одного какого-либо мастера и старается пристроиться к нему. Следует же поступать как раз обратно. Как бы ни был плох профессор, но он один, это все же лучше, чем многие, которые все говорят разно. Отличить, кто из профессоров прав, ученик еще не в состоянии; да если бы и все были правы (что бывает часто и очень вероятно), но у каждого своя манера или умение говорить, или все говорят об одном, но с разных точек зрения,— то опять-таки ученик не может еще подводить итогов, путается, все принимает за противоречия и сбивается с толку окончательно.

Там, где искусство вырастало из почвы, где оно было свое и натуральное, всегда были мастерские, т. е. около мастера — ученики. И в настоящее время в странах, где существует более живое и сердечное отношение общества к искусству, несмотря на академии (сохраняемые как почтенные руины), возникла опять древняя форма мастерских с учениками.

Нужно ли опровергать еще дальше столь очевидную и вредную нелепость, как внутреннее устройство нашей Академии художеств, с этим распределением дежурства профессоров по месяцам в рисовальных клас-

сах, а в классе живописи ежедневною сменою профессора: сегодня Якобий, завтра Верещагин, послезавтра Вениг — и все это к одному и тому же юному живописцу, который пишет свой этюд в течение трех недель или месяца. Какой получается в голове ученика сумбур, этим, к сожалению, никто не интересуется. Зато подобный порядок очень удобен для службы и прохождения чинов, да и совесть спокойна. Каждый может думать: не при мне так началось и не я виноват в таком порядке.

Но тот, кто думает об этом, любит свое дело и знает, какой порядок более нормален, должен глубоко страдать, не встречая поддержки своим столь ясным и простым истинам.

Итак, на первый раз необходимо точно разграничить, чему можно учить и чему нельзя, не рискуя принести вместо пользы вред.

Рисование и живопись с натуры, т. е. упражнение в этюдах, может и должно наполнять все время занятий в школе. Выпускать ученика на самостоятельную дорогу не следует раньше, пока не будет им усвоено действительное знание пропорций человеческого тела, механика его движений, словом, то, что теперь разумеют в Академии под словом «рисунок».

«БОГ САВАОФ»

С картины А. Т. Маркова в главном куполе храма Христа Спасителя в Москве

Я был еще на школьной скамейке [...], когда профессор мой, А. Т. Марков, пригласил меня сделать картоны для купола храма Христа Спасителя в Москве. Это было в конце 1862 года, кажется, в октябре. Когда я пришел к нему работать и получить указания, я застал маленькую модель самого купола, в которой был один эскиз и ничего больше. Выслушав в чем дело, я понял, что делать картоны прямо с эскиза невозможно в ту величину, какая должна быть в самом куполе; так как одна голова равнялась четырем аршинам, а вся фигура Саваофа 7-ми саженям (сидящая фигура), что необходимо прежде сделать рисунки, строго проверенные с натурой всей композиции по деталям. Марков согласился, и я принялся за работу. В течение 4-х месяцев мною было сделано различных рисунков около 50 и 8 картонов в натуральную величину: голова Саваофа, две руки, ноги, фигура Христа, 3 серафима внизу под Саваофом и три серафима на противуположной стороне[1]. Во время моих ежедневных и ежевечерних занятий у А. Т. Маркова, я имел случай понять, чего он хочет. Идея его была следующая. На западной половине купола изображение еврейского Иеговы световыми буквами, которые окружались серафимами, поющими «Свят! Свят! Свят!». Из этого центра изливается мировая материя в виде водопада, которая, клубясь, превращается в облака и, чем ближе к творцу, тем все больше и больше прини-

мает формы живых организмов. На восточной стороне купола колоссальная фигура Творца Вселенной, «ветхаго деньми», но бодрого и сильного творческой мощью, несущегося в пространстве. «Седяй на Херувимех, творяй Ангелы своя — духи и слуги своя — пламень огненный». Правая его рука чертит с энергией в воздухе, а левая спокойно простирается в пространстве. Обе руки по требованию покойного митрополита Филарета превратились в благословение. Я всегда жалел об этой перемене рук, которая, конечно, имеет свои основания в представлениях прославленной церкви, но как элемент, привлеченный извне, значительно ослабляет первоначальный замысел. Под ногами у Саваофа земля, а за его фигурой солнце; и, наконец, в самом низу, впереди земного шара три серафима в виде вестников; еще ниже отблеск далекого огня. Все это, как хотел изобразить Марков, должно было быть в сильном движении и шуме.

Весной 1863 года Марков выехал в Москву и поручил самую живопись своему старому ученику, известному портретисту И. К. Макарову. Время от времени, видаясь с Марковым в Петербурге я интересовался ходом работы, и сначала, по-видимому, все обстояло благополучно, потом явилось некоторое беспокойство, а летом 1865 года А. Т. Марков начал говорить, что, вероятно, ему не удастся окончить купола к назначенному в контракте сроку, который наступал через полгода; в следующий свой приезд он пришел ко мне и прямо просил меня приехать в Москву помогать. Понимая, насколько подобная постановка вопроса рискованна, и в то же время желая помочь, я решился поехать в виде опыта на один месяц, чтобы испытать свои силы и дать возможность А. Т. Маркову судить о степени моей пригодности. В течение месяца я написал трех серафимов на западной стороне купола. Через месяц обстоятельства так сложились, что Маркову приходилось приняться самому за кисть; это было бы, разумеется, самое лучшее, если бы это для него было возможно. К сожалению, ни его практика, ни лета этого не дозволяли. Кончилось тем, что осенью 1865 года я принял на себя обязательства исполнить купол в течение года и не оставлять работ, пока комиссия не одобрит их и не примет купол окончательно[2]. Положение мое было довольно рискованное, условия нешуточные, но я их принял, несмотря ни на что. В настоящее время я, конечно, подумал бы несколько раз, но тогда, не знаю почему, море казалось по колено. Когда все было кончено, я объявил, что приглашаю двух своих товарищей, Б. Б. Венига и Н. А. Кошелева, для помощи, о чем и написал им. Когда они приехали, первое, что я должен был выяснить,— это принятые мною условия. К счастью, и они, не задумываясь долго, приняли их и решились меня поддерживать. До тех пор было сделано следующее: весь купол был нарисован по моим рисункам и картонам и затем весь же подмалеван. Ни одного пальца, строго говоря, нельзя было назвать конченным, а относительно была кончена только фигура Христа, да и эта была слишком слаба и по краскам и по рельефу для размера и расстояния,

да четыре головки херувимов, на которых сидит Саваоф, голова Саваофа была только проложена. Мы принялись за работу, распределив ее следующим образом: я взял фигуру Саваофа, Вениг — трех серафимов внизу около земного шара, а Кошелев — головы херувимов в облаках по бокам. Была глубокая осень, леса закрывали все окна барабана, так что работать нужно было только по расчету. На палитру надеяться было уже нельзя; все тоны должны были быть заготовлены заранее, необходимо было установить нормы тонов, от которых уже и не отступать; но для всего этого ни у меня, ни у кого другого не было ни знаний, ни опыта. Пришлось решать дело, совершенно мне незнакомое. Главный строитель К. А. Тон, узнав, что Марков пустил писать купол каких-то школьников, объявил, что он ни за что не пойдет больше в храм, знать ничего не хочет и смотреть ничего не будет. Комиссия была, разумеется, еще сдержаннее, долго мы так творили что-то впотьмах, долго тосковал А. Т. Марков о своей ошибке, но поправить дело было уже не в его власти. Это, однако ж, не мешало ему ежедневно являться в купол, писать свой эскиз на модели и через каждый час подыматься к нам и приставать то к одному, то к другому. Случалось, что товарищи мои не выдерживали и уходили с лесов, я же не мог дозволить себе и этого, и, говоря правду, все, чего он хотел от нас, было и хорошо и имело свой смысл. Не всегда только его понимали и не всегда могли отвечать его желаниям, но тем не менее от этого было не легче. Один раз мне стоило огромного труда убедить его, что те тоны, которыми он пишет свой эскиз, не годятся для купола, и наоборот. «Вот,— говорит он, например,— первая норма — свет, у меня и у вас один и тот же, вот мой полутон, и у вас должен быть такой же, а между тем у вас он годится моим теням.» Как я ему ни доказывал, говоря о размере и расстоянии, он стоял твердо на норме, словом, не помогало; и чуть только сегодня успокоишь, завтра подымается та же история. Несколько месяцев прошло чрезвычайно тяжелых для Маркова, так как он ни в чем не мог быть уверен, пока не была кончена главная фигура; леса снять было затруднительно, и, стало быть, видеть снизу было невозможно, а это только и могло его успокоить.

Наконец, решено было открыть леса. Утром на другой день я, разумеется, с зарею в храме, чтобы раньше Маркова решить для себя, взглянув снизу, насколько удалась работа; я пришел в положительный ужас! Ноги у Саваофа поджались, и он казался падающим вниз головой! Оказалось, что контур фигуры на куполе был переведен, как он был на рисунке, а не по перспективе, без расчета на сферическую полость купола. Видеть снизу раньше мне не приходилось — мешали леса; я видел фигуру, постоянно находясь сам в куполе, и здесь ноги были пропорциональны, даже эффект был скорее обратный, внизу — все объяснилось моментально, ужас мой был нешуточный. Я молчал, считая нужным переговорить прежде с товарищами. Приходит Марков и ничего не замечает, его

занимали главным образом тоны: «Не черны ли?» О чем он все твердил постоянно? Удивляется, что не черно, не верил, что это те самые краски, о которых мы спорили, и, успокоенный, уходит. Мы долго совещались с товарищами об этом обстоятельстве, говорить ли ему или нет. (Не удивляйтесь, что такие разговоры происходить могут.) Решено было, однакож, сказать, тем более что ведь это не такое обстоятельство, чтобы не заметили другие! А мне, принявшему обязательства, всего менее позволительно было увернуться от переделки, но переделка имела свои границы: если прибавить ноги, насколько нужно, ангелу под ногами, уже написанному, вовсе не было бы места. И без того уже нога касается волос. Что делать! Где хочешь бери пространства, а на два аршина удлинить ноги необходимо. Наступали праздники. Все мы уехали в Петербург. Решено было объяснить Маркову по возвращении. Когда мы, наконец, объявили ему это, он, если возможно, еще больше моего испугался, а главное, потерялся: как быть, когда нет места? К счастью, место нашлось вот таким образом: средний серафим был изображен совсем прямо, перпендикулярно, и мы его решили повернуть вниз головой сильным ракурсом и этим спасли дело хотя бы отчасти. Ноги и теперь еще несколько коротки, особенно если стоять в центре храма; но, по моему расчету, они будут казаться вполне пропорциональными, когда все леса будут приняты и купол будет виден на третьем или четвертом шаге при входе в храм, то есть с настоящей точки зрения. Я знаю, было бы вовсе недурно, если бы выставленная нога была еще немножко длиннее, но места больше уже действительно не было. В мае месяце купол был кончен, то есть нужно было пригласить комиссию осмотреть, так как оставалось немного. Товарищи мои уехали, а я отправился в Петербург к г. Тону доложить, что купол кончен. Мой доклад был принят с скептическим любопытством, однако ж было дано обещание выехать завтра же. Главное для Маркова состояло в приговоре К. А. Тона. Очень сожалею, что не могу описывать с достодолжной картинностью появления в храме К. А. Тона, его свиты, наконец, его вознесения по лесам в кресле; как он до самого купола не проронил ни одного слова, только поворачивал медленно голову вокруг. Единственное слово было им выпущено только тогда, когда он встал на собственные ноги в лесах купола: «Серафим под Саваофом не годится, нужно переделать!» И только! Спустившись вниз, сохраняя то же молчание, он сказал мне, чтобы я пришел к нему вечером, он скажет, он подумает, как нужно. Вечером я сделал несколько эскизов, и один из рисунков был утвержден им и серафим переделан. Только осенью купол был осмотрен, наконец, всею комиссией, одобрен и принят, и я мог считать свои обязательства выполненными. С тех пор я в куполе уже не был и даже не видел его вовсе, потому что в храм Христа Спасителя не заходил, не случалось.

ЗА ОТСУТСТВИЕМ КРИТИКИ

Когда какое-либо явление в области искусства настолько овладевает общественным вниманием, что всякий старается увидать его лично, чтобы убедиться в справедливости молвы, и когда к тому же художественному произведению предшествует слава самого автора, тогда естественно ожидать, что критика скажет о нем свое трезвое слово, объяснит его достоинства и причину успеха и тем сделает наслаждение более осмысленным (как оно и должно быть в обществах цивилизованных); или же, наоборот, в случае недоразумения со стороны публики, объяснит явление отрицательным путем и, таким образом, поставит на свое место обе стороны.

В последнее время петербургское общество очень много говорило и еще продолжает говорить о двух художественных новостях: о картине мюнхенского художника Габриэля Макса «Иисус Христос»[1] и о художнике-импровизаторе г. Карло, исполняющем картины в присутствии публики в течение 45 минут[2]. Успех и того и другого, особенно картины Макса, в нашем обществе был настолько значителен, что, казалось, критике невозможно было бы его игнорировать, а между тем, к сожалению, так именно случилось. Критика нисколько не коснулась вопроса по существу и не объяснила, чем в самом деле успех этот обусловливается? Допустим на минуту, что успех картины «Иисус Христос» объясняется отчасти громкою известностию имени художника, но чем обусловливается успех Карло? Кто знал у нас о существовании его до сего дня? Очевидно, что в обоих случаях надобно искать элементов, объясняющих успех, или в самих явлениях или в степени понимания искусства публикою.

Выступать самому художнику в роли критика мешало и всегда будет мешать чувство приличия или, лучше сказать, смущения, благодаря которому всегда есть вероятие быть заподозренным в пристрастии, зависти и других более или менее непохвальных качествах; но бывают моменты, когда эти соображения устраняются, и человек, помимо своей воли, не может не сказать чего-нибудь в защиту тех принципов, которые он считает справедливыми, и за «отсутствием критики» не может не попытаться отстоять эти принципы или, при неудаче, по крайней мере, вызвать более глубокое объяснение, которое бы оказало услугу тем, кто считает вопросы искусства вопросами серьезными. Итак, по-моему, между обеими художественными новинками нет внутренней связи, кроме случайного и одновременного их появления, но успех и того и другого указывает, что причина лежит в самом понимании нашим обществом искусства вообще. Ради одного г. Карло было бы смешно и приниматься за перо; но по дороге — до известной степени позволительно.

Труд, исполняемый г. Карло, не имеет в себе, в сущности, ничего предосудительного, только жаль, что удивление публики к его таланту

объясняется мотивами немудрыми: простым незнанием того, что и в живописи, как и во всем прочем, спекулятивное дарование может данную уже художественную комбинацию, составляющую продукт оригинального творчества, разложить на составные тоны и, механически их перемещая (чтобы не знали подлинника), очень быстро дать такое подобие картины, которое легко введет в заблуждение людей, имеющих смутное представление о живописи как серьезном искусстве. Публике не приходит в голову, что машина, выполняющая олеографии, обои и тому подобное, есть то же самое, что г. Карло! В силу такого недоразумения и возможным были рассуждения подобного рода: «Вот что значит вдохновение, вот в самом деле творчество! Что мне в том художнике, который сидит где-то там целый год и что-то клеит, вымучивает из себя и еле-еле, наконец, скропает! Здесь же я вижу, как вдохновение снисходит на артиста и он у меня на глазах производит картины, которые...» Чтобы ответить разом на подобные рассуждения, я скажу, что никогда подобные картины не составляли галерей, да, вероятно, и никогда составлять не будут; точно так же, как стихотворные импровизации, бывшие одно время в Италии в такой моде, не составляли поэзии, литературы. Что касается большей или меньшей скорости исполнения, то никогда ни один талантливый художник не удивлялся, когда ему говорили, что то или другое сделано во столько-то времени. Между художниками — это заурядное явление, и многие наши пейзажисты, если не все, могли бы давать представления, если бы... если бы они немножечко поменьше уважали и себя и публику! Чтобы не быть в долгу, я решусь на нескромность: К. Е. Маковский (да простит он мне, что я упоминаю здесь его имя) написал однажды чрезвычайно жизненную голову в... 27 минут!.. не по задаче, правда, а потому что наступали сумерки, а ему хотелось схватить одно впечатление; и никто об этом никогда не говорит, потому что это составляет, так сказать, кухню художников, и показывать ее публике как нечто особенное может решиться только тот, кто не напишет действительной картины, сколько бы времени ему ни дали. Несмотря на это, я все-таки полагаю, что клуб художников отнесся несколько сурово к г. Карло, отказав ему в помещении, потому что теперь г. Карло похож на гонимого и непризнанного гения.

Совсем иного порядка художник Габриэль Макс. Между его произведениями есть глубоко поэтические; его имя упоминается наряду с самыми уважаемыми именами за границей; его теперешняя картина объехала значительную часть Европы; а потому возбуждение любопытства к его картине очень естественно, и послушать, какое впечатление она производит на зрителя, стоит во всяком случае. Мне приходилось встречать людей, даже высокообразованных, которые, много говорили о сильном впечатлении, сделанном на них этой картиною. Я не сомневаюсь ни на минуту, что это

могло быть действительно; только, к сожалению, нельзя было извлечь из этих отзывов точных указаний, к какому порядку следовало отнести эти впечатления: к умственному ли и духовному, или только к категории нервных раздражений. Правда, были и понятные толкования; говорилось, например, что в этом изображении есть какое-то чудо: глаза его то смотрят на вас, то кажутся закрытыми; некоторые шли еще дальше и говорили: «для верующих — он смотрит, он жив, для неверующих — взор его потух, он мертв». Подобную причину восторгов можно было бы вовсе игнорировать, если бы не было так много людей, для которых она достаточна, а потому об этом я скажу впоследствии. Но публика, положим, и не обязана давать разъяснения, интересующие кого-либо: в большинстве случаев, она и сделать этого не может; иное дело печать. Тут, казалось бы, следовало ожидать интересных разъяснений, однако ж и печатные отзывы оставили главный вопрос нетронутым. Так что можно подумать, что наконец-то явился художник, который в пределах своей специальности вполне удовлетворил эстетической потребности образованного общества в самом возвышенном смысле.

Чтобы признать за каким-нибудь художественным произведением, и в данном случае за головой, право на наше особое внимание, мы должны предположить, что картина сама в себе носит печать высшего творчества, т. е. что в ней находится налицо выражение какого-либо глубокого волнения, доступного человеческому пониманию, и что сила выражения достигнута простыми и естественными средствами и, я бы сказал, без нарушения законов природы (это из азбуки искусства). Признавая прежде всего необходимыми именно эти условия, я и попробую подойти к картине Макса с этой стороны. Пусть антрепренер не смущается моим приемом: какое бы мнение ни составилось о картине, его дело, во всяком случае, уже сделано. Итак, попробуем на время удалить то чудесное в глазах, перед которым все останавливаются и приходят в изумление, а взглянем на остальные части лица отдельно и вместе на всю голову (подобного рода операцию выдерживают, обыкновенно, все великие произведения; а судя по молве, это произведение должно быть великое) и спросим: что это такое?

Прежде всего внимание наше неприятно поражает тонкий, придавленный, золотушный нос, выпуклые губы, несколько припухшие, и такие же щеки, так что общее впечатление нижней половины лица по выражению напоминает немножко утопленника. Верно ли это? Если верно, то я говорю: подобная конструкция лица никогда не может быть принадлежностью головы, выражающей величие и ум. После тех попыток, которые Европа уже имеет в этом роде, например: голова Христа с динарием Тициана в Дрездене, или Христа в картине Иванова[3], «Моление о чаше» Бруни[4] в Эрмитаже,— о голове Макса, как голове, смешно и говорить; по-моему, нерукотворный образ, находящийся в домике Петра Великого,— великий царь, говорят, очень любил этот образ[5] — неизмеримо превос-

ходит эту голову. Но, устраняя сравнение и говоря безотносительно, придется признать голову «Христа» Макса самою ординарною и даже слабою головой.

Теперь обратимся к глазам и посмотрим, что в них заключается такое особенное. Если смотреть на картину издали, откуда нельзя видеть деталей, голова остается такой же ординарной, по мере же приближения вы открываете действительно что-то: глаза то смотрят из своих впадин, то кажутся закрытыми, и я убедился, что, несмотря на уверение экзальтированных и верующих, даже скептику, при известной ловкости глаз, доступно увидать по произволу то смотрящие глаза, то закрытые. Но при этом происходит следующий неприятный эффект: при открытых глазах вам мешают закрытые веки с сильными ресницами, очень дурно нарисованными, а при закрытых — в свою очередь мешают зрачки, нарисованные на наружной стороне верхних век. Неужели при таком условии можно говорить о выражении? И как вы это сделаете, когда и отыскать его делается невозможно?

Мне остается только удивляться, как могли называть выражением чередующееся перемещение различных световых впечатлений в глазу зрителя! Вот почему я желал бы встретить человека, который бы мне объяснил точно, к какому порядку надобно отнести впечатления, получаемые от этой картины: к числу ли внутренних, душевных, или же к числу нервных раздражений, не проникающих в глубину, или, лучше сказать, проникающих в той же двойственности, и там, внутри, производящих чувство простого удивления? По-моему, к числу последних. Теперь, если мы к этому прибавим, что всякий человек кое-что знает о тех атрибутах, которые находятся в картине в качестве вещественных доказательств, что вам будто бы показывают драму человеческого сердца, то не сделается ли тогда ясным, в каком положении находился зритель до той поры? При всем моем уважении к таланту Макса, я должен выразить свое удивление, как подобный художник спустился до такого — говорю прямо — недостойного фокуса! Правда, внимательно наблюдая все, что он сделал до сих пор, можно было подметить у него некоторые странности, вроде: «Воскрешения дочери Иаира», «Иуды» и некоторых других, но все же эта картина — неожиданность даже для внимательных. Нужно сказать (мимоходом, впрочем), что уже давно в европейском искусстве замечается стремление заменить настоящее и глубокое убеждение чем-то черствым, как камень, в предметах особого человеческого почитания, но это к делу не относится, а потому продолжаю.

Некоторые ставят в особую заслугу художнику именно то, что он сумел найтись столь остроумно там, где, казалось бы, решительно уже не было возможности поразить зрителя чем-либо новым. Но позвольте мне сослаться на всех художников, наших и иностранных, прошедших и настоящих, которые много и внимательно рисовали, не случалось ли им

устремлять все свое внимание и искусство на то, чтобы изгнать впечатление четырех глаз в том случае, когда они рисовали закрытые глаза, а тень падала на всю глазную впадину? При этом всегда наблюдалось одно и то же явление, именно, что ниболее сильная тень ложится на месте закрытого зрачка? В этом случае нужна особая тонкость исполнения, чтобы глаза казались действительно закрытыми глазами. Не берусь решать, каким путем Макс остановился на этом: было ли это только следствием невозможности сначала отделаться от недостатка, или же он решил воспользоваться этим, конечно, известным ему, законом с заранее обдуманным намерением,— не знаю. В обоих случаях, кроме странности, нет другого выражения, которое можно было бы отнести к заслуге художника. Дальше я скажу, что́ такое выражение в картине; но до сих пор оказывается пока самым удивительным именно это кажущееся закрытие и открытие глаз: изобретение в искусстве, действительно характерное для нашего времени, не менее характерное, как и явления спиритические с их туманными четырьмя измерениями. Чтобы быть справедливым, следует сказать, что если бы даже наше общество двинулось в критической оценке искусства и дальше того, где оно находится, то и тогда эта картина могла бы быть предметом увлечения, потому что это не есть грубая проделка, а, напротив, тут пущен в ход весь арсенал живописных мистических вооружений.

Теперь я должен перейти к определению того, что́ такое, по-моему, выражение. Для облегчения себе этой задачи, а главное, чтобы быть правильно понятым, я позволю себе обратиться к различным образцам, всем хорошо известным. Нужды нет, что отсюда, быть может, произойдет коренное различие в понимании основных положений искусства между мною и теми, кто считает, что в картине Макса есть выражение.

Везде, куда бы мы ни обратились, какие бы художественные произведения, разумеется, значительные, ни стали бы разбирать, везде мы находим здоровое отношение к искусству. То есть великие художники всех времен и стран, изображая человеческое лицо, добивались его выражения, схватывали его и усваивали при помощи глубокого, пристального изучения того, что дает действительность. Только на этом единственном прочном фундаменте были достигнуты замечательные результаты. Переберем мысленно некоторые известные как самые высокие до сих пор человеческие головы, созданные талантом художников. От греков осталось не особенно много, но и это немногое нам будет очень пригодно потому, что никогда еще не были так многочисленны, как в то время, попытки олицетворения абстрактов. Первая голова — Аполлона Бельведерского в Ватикане [6], одна из самых, если можно так выразиться, божественных голов. В этой голове такая ниспровергающая сила выражения, что становятся понятными рассказы о том, что когда статуя была найдена, то перед нею служили мессы!? Куда идти дальше? Как велика, стало быть, сила выражения!? И чем же это достигнуто? Только близостью к действительности: очевидно,

художник много наблюдал, заметил, какие формы наиболее выражают возвышенность мысли, силу, благородство, энергию, словом, те высшие человеческие свойства, которыми мы без святотатства наделяем божественное: мало того, он должен был еще понять, какие изменения происходят с формами в моменты одушевления; после того ему оставалось только передать образ, сам собою сложившийся в его душе из этих данных; и для разрешения своей задачи он не взял ничего, чем было так богато воображение жителей Востока: за то же этот образ и через 2000 лет так же дорог нам, как был он дорог и грекам. А голова Юпитера Олимпийского [7]? Изучения ее не миновать и теперь никому из художников, кому нужно будет решать подобную же задачу, потому что державное выражение тут в самом деле находится налицо, и совершенно становятся понятными слова Илиады [8], что от одного движения бровей этого Зевса «потрясся Олимп многохолмный!» Опять ни одной неестественной черты! Венера Милосская [9] в Лувре: чем достиг художник нового выражения величия, спокойствия, свободы, которыми обладают боги, могущие себе позволить все, но по существу своей натуры не позволяющие себе ничего унижающего?.. Но это было давно! Однако есть примеры поближе к нам и попонятнее. Кто не знает Сикстинской Мадонны Рафаэля [10]? Голова Мадонны выражает такую тонкую черту глубочайшей скорби, доходящей до ужаса, за судьбу своего маленького сына, что зритель как бы чувствует где-то там, куда она смотрит, скотоподобную толпу людей, между которыми придется совершать свое дело ему... И я вас спрашиваю, чем же это достигнуто? Чем, как не поразительно верным расположением частей лица сообразно состоянию души. Нужно было видеть в действительности, несколько раз благороднейшие головы человеческой породы, и притом в моменты, когда они бывают охвачены состоянием, аналогичным, по крайней мере, с тем, о котором думает художник. А Мойсей Микель-Анджело [11]! Но, чтобы кончить наконец, скажу два слова о тициановском Христе с динарием. Из всех изображений Христа прошлого времени, это наиболее удачное и возвышенное; и хотя Христос изображен тут скорее тонким аристократом времени венецианской республики, нежели Христом нашего времени, но все же это превосходная голова. Чем же, я вас спрашиваю еще раз, все эти разнообразные выражения достигнуты? Ни в одном из указанных произведений нет ни одной неверной или мистической черты, все просто, ясно и отвечает действительности, скажу больше: за исключением Древней Индии, Китая и прочих азиатских стран — ни одно настоящее искусство не представляет отступления от этого общего правила. И все эти образцы мы сумели позабыть при первом появлении такого... патентованного иностранного произведения.

Мне могут возразить, что я наговорил много не идущих к делу вещей, что Макс вовсе и не думал писать такую голову, которая бы заключала в себе характер и выражение Христа, как мы его теперь понимаем; а что он

Чтобы основательно судить о какомъ
нибудь предметѣ нужно его знать,
а чтобы знать надобно изучить его,
а изученіе будетъ неполнымъ безъ исто
ріи этого предмета. Когда же требует
ся чему нибудь помочь, что нибудь
поправить или передѣлать, то зна
комство съ первоначальнымъ устрой
ствомъ разсматриваемаго предме
та дѣлается до того необходимымъ,
что отъ этого зависитъ не только
правильное его пониманіе но и возмож
ность разумной поправки, а также если
состояніе предмета того требуетъ,
то и успѣхъ совершенной передѣл
ки. Особенной осторожности
требуется отъ людей уполномо
ченныхъ измѣнять и передѣлывать
какія нибудь общественныя учрежде
нія, съ которыми всегда бываютъ
связаны многіе серьезные нрав
ственные интересы. Къ числу
такихъ сложныхъ вопросовъ
надобно отнести и вопросъ объ
Академіи Художествъ. Академію

25. Записка по поводу пересмотра Устава Академии Художеств



26. Группа художников членов Товарищества передвижников. Фото. 1886

просто захотел изобразить чудесную легенду об убрусе и оставшемся на нем изображении, и только. Прекрасно, если это действительно так. Тогда зачем же он не пошел вполне по этому пути и, написавши так холст, сделал изображение материально? Ведь то, что осталось на холсте после чуда, было так тонко, так легко; вероятно, что нитки и под изображением должны быть видны... Или живопись не может передать этого? Едва ли. И еще: зачем тут в таком случае терновый венец? Ведь это было раньше страдания? В последний раз: зачем нужны были эти четыре глаза? Ведь и без них, с сохранением всех предыдущих условий, картина была бы оригинальна? В том же виде, как она теперь, картина эта лежит за пределами искусства, и я бы сказал, что самое подходящее ей место — между чудотворными иконами, если бы меня не смущала ординарность головы и ее дурное устройство в целом и в частях. По-моему, вот как можно понять мысль автора из того, что находится в картине. Остроумная деталь: с закрытыми глазами — для неверующих, и смотрящие мистические глаза — для верующих, вместе с кровью и терновым венцом, должна подействовать известным образом на... нервы, не глубже. Если мы прибавим к этому изумительно написанный холст, которому точно в самом деле более 1000 лет, который притом так умно прибит гвоздями, в нем так натурально растянулись нитки, повинуясь неравномерному натягиванию, то мы исчерпаем все, чем объясняется успех этой картины. К сожалению, я не могу отдаться полному удовольствию даже в этой чисто внешней стороне дела, так как вижу, что Макс не воспользовался остроумной мыслью наложения натурального холста с краскою на свою живопись и не провел обман глаза до конца: ниток под изображением головы не усматривается, и даже около головы, кое-где по контурам, холст отсутствует. Очевидно, операция сделана после окончания головы и... не подумавши. Говоря так, я не желаю ставить художнику в упрек такой прием в живописи и хочу сказать только, что, помогая себе всеми остроумными способами для достижения известного эффекта, художник не должен был бы забывать коекакие мелочи, чтобы не видно было тех белых ниток, которыми само произведение сшито. А еще — всегда за отсутствием главного говорят о мелочах!

Итак, я отказываюсь признать за этим произведением то значение, которое ему желают приписать, и сожалею, что антрепренер, приводя отзывы об этой картине заграничных газет (и тем поставив нас сразу на почтительное расстояние), ограничился сообщением только того, что европейская критика усматривает в этой картине сильную и чрезвычайно удачную попытку соединения двух естеств: божеского и человеческого (как будто кому-нибудь досконально известны оба?), а не привел других отзывов, чем и лишил нас возможности сразу правильно понять (хотя бы с помощью иностранцев, как мы привыкли до сих пор) представшее перед нами явление и заставил нас самих разбираться в таком трудном деле.

«ИЗОБРАЖЕНИЯ ИЗ СВЯЩЕННОЙ ИСТОРИИ ОСТАВЛЕННЫХ ЭСКИЗОВ АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА»

Выпуск I и II

Под таким названием с 1879 года Германский Археологический Институт приступил к изданию композиций нашего знаменитого художника[1]. О существовании этих композиций было известно давно[2], видели же их весьма немногие, но все, кто видел, отзывались о них с особенною похвалою.

Первые два выпуска теперь перед русской публикой, и каждый интересующийся может судить самостоятельно, насколько слухи были справедливы. К изданию приложено маленькое предисловие, в котором от лица Института говорится следующее:

«По глубине содержания, по силе выражения Иванова можно сравнить с самыми замечательными мастерами нашего века. Кроме всего этого композиции его, несмотря на их художественную ценность, еще в другом отношении способны возбудить самый живой интерес, так как они проникнуты духом совершенно самобытным, не имеющим ничего общего с произведениями немецких, французских и итальянских художников. Дух этот, мы полагаем, можно назвать «чисто русским».

Итак, за композициями Иванова Европа, в лице Германского Археологического Института, признает, кроме общего высокого художественного значения, в частности — оригинальность чисто русскую.

Интересно, как самим нам, русским, нравится эта русская оригинальность? Чтобы дать хоть какое-нибудь понятие о впечатлении, производимом эскизами, мы позволим себе сделать следующее сравнение. Что сказал бы о своем портрете человек, никогда не имевший зеркала? Какое впечатление сделало бы на него его собственное изображение? Мы думаем, что он не узнал бы себя и рассматривал бы портрет с недоверчивым любопытством. Вопрос о том, нравится ли ему изображенное лицо или нет, и что оно выражает, его занимал бы вначале весьма мало. Внимание было бы поглощено новизною впечатления: «Так вот я какой! Да ведь я себя таким никогда не мог бы представить! Ужасно странно!» И долго, долго такого человека надо было бы уверять посторонним, что это он. Ему все думалось бы: не смеются ли? Повторяем, что вопрос о выражении лица, его красоте и других качествах вначале не занимал бы его, и это весьма естественно: никогда не видать себя и вдруг услышать, как посторонние в один голос говорят: смотрите, вон портрет русского!?

Колебаться ли нам? Поверить ли свидетельству иностранцев, что вот оно — настоящее русское творчество? Невольно спрашиваешь, неужели иностранцы больше нас самих знают нашу физиономию? А почему бы им и не знать ее? Ведь они нас знают уже не одно столетие! Было

время (до Петра), когда мы, появляясь в Европе, вели себя по-своему. Хороши ли мы были или дурны, это вопрос другой, но мы были сами по себе. Вот уже два столетия, как в Европе мы усиленно стараемся, чтобы нас не отличили от иностранцев. Раса, однако, нас всегда выдавала и выдает. Европейцы, видя наши для них комические усилия: подправить свой нос, упрятать скулы, сузить свое лицо и т. д., только с сожалением смотрели на нас, а за собственное наше презрение к своей физиономии презирали нас вдвойне. Но к чести нашей надобно сказать: мы в это же время учились у них; и слава богу, что природа оказалась прочнее. Благодаря ей нам теперь говорят: вот что сделал один из ваших сыновей!

Надобно поверить в этом немцам, потому что какой же им интерес скрывать правду? Не скажут они — скажут французы, скажут англичане, турки, наконец! Все знают нас в лицо, одни мы никогда себя не видали.

Посмотрим же, что заключается в эскизах Иванова, столь полных, как говорят, «чисто русского духа».

И для нас пока, как и для иностранцев, это столь же ново и исключительно оригинально. Мы все подражали и до такой степени к этому привыкли, что нам странно видеть что-либо хорошее и в то же время ни на что европейское не похожее. Перед нами действительно что-то невиданное; мы в недоумении — какому народу приписать создание этих эскизов? С своей стороны мы готовы предположить, что эти рисунки современны библии и евангелию, потому что в каждом из них до такой степени наивно, просто изображены сцены, фигуры до того типичны, бытовая обстановка при своей целесообразности кажется до такой степени древнею, что это решительно рисунки с натуры того времени. Всего же больше нас убеждает в том, что перед нами двухтысячелетняя древность, это — смесь изображений сверхъестественных с действительными: ангелы и видения такие странные, какие только и могли присниться и привидеться такому простому старцу, как Иосиф, или такому верующему, как первосвященник Захария. Эти ангелы при реальности форм и прозаичны и сияют на манер изображений солнца у египтян или ассирийских божеств, знакомых нам по уцелевшим памятникам. В то же время сверхъестественные явления до такой степени перемешаны с действительными, что, глядя на рисунки, чувствуешь себя современником далекого детства человечества, полного мистического ночного страха, и чудес, и реализма сверкающего солнечного дня. Современный взрослый человек решительно не может вообразить себе ничего подобного. Только хороший рисунок, сделанный опытной рукой, и заставляет нас предполагать, что это действительно современная подделка; но в таком случае — это гениально.

О ПОРТРЕТЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

После Ф. М. Достоевского осталось два портрета, о которых говорить стоит. Первый портрет — живописный, написанный Перовым[1] 10—12 лет назад, и находится в галерее П. М. Третьякова. Портрет этот не только лучший портрет Перова, но и один из лучших портретов русской школы вообще. В нем все сильные стороны художника налицо: характер, сила выражения, огромный рельеф и что особенно редко и даже, можно сказать, единственный раз встретилось у Перова — это колорит. Его краски всегда были свежи и сильны, все его произведения этим отличаются, но сильные краски не есть еще колорит. Решительность теней и некоторая как бы резкость и энергия контуров, всегда присущие его картинам, в этом портрете смягчены удивительным колоритом и гармониею тонов; смотря на него, положительно не знаешь, чему больше удивляться, но главным достоинством остается, разумеется, выражение характера знаменитого писателя и человека. Он так счастливо посажен, так смело взято положение головы, так много выражения в глазах и во рту и такое полное сходство, что остается только радоваться. Одно, что можно сказать нам, современникам, это то, что с Достоевского о д н о г о портрета мало. Он прожил после портрета еще много, не в смысле времени, а в смысле творческой жизни. В последние годы его лицо сделалось еще знаменательнее, еще глубже и трагичнее, и очень жаль, что нет портрета последнего времени, равного перовскому по художественным достоинствам. Недостаток этот, к счастью, совершенно случайно, восполнен фотографиею[2]. Московский фотограф Панов сделал именно эту фотографию. Портрет в смысле фотографической техники, быть может, неважный, у Панова есть портреты в этом отношении гораздо лучше Достоевского, но что в нем примечательно — это выражение. По этой фотографии можно судить, насколько прибавилось в лице Достоевского значения и глубины мысли. Фотографии редко дают сумму всего, что лицо человеческое в себе заключает. В фотографии Панова явилось счастливое и редкое исключение. Можно догадываться, что в данном случае в помощь фотографии явился такой момент в жизни Достоевского, как Пушкинский праздник[3] в Москве: портрет этот снят после его знаменитой речи о значении Пушкина[4].

ХУДОЖНИК А. А. ИВАНОВ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

Для суждения о таланте известного нашего художника Иванова прибавились новые материалы: вышла его переписка, изданная М. П. Ботки-

ным[1], и печатаются выпуски его композиций на сюжеты из ветхого и нового завета[2].

О значении Иванова в истории русской живописи было говорено хотя и очень много, но нельзя сказать, чтобы вполне достаточно: Иванову суждено еще долго обращать на себя внимание. В свое время, казалось, что дело его было проиграно безповоротно, а между тем теперь приходится заниматься чуть не заново разбором: что такое Иванов и каково значение его в искусстве?

На этот вопрос в разное время большинство писавших отвечало общей фразой, что значение Иванова в искусстве огромное, хотя и не всегда можно было понять — каково оно? А вопрос весьма важный. Такой же вопрос — относительно равнодушия публики к картине «Явление Христа народу» — объяснялся точно так же крайне неубедительно. Я не имею претензии сказать что-либо новое об Иванове; я хочу попытаться объяснить только, почему успех его картины не отвечал ее достоинствам, хочу определить эти достоинства со специально-художественной точки зрения и указать, что *именно* внесено Ивановым *нового* в искусство.

В русском искусстве можно назвать несколько громких имен. Правильно это или нет — вопрос другой, но несомненно, что история русской живописи не может обходить имена Бруни, Брюллова, Федотова, Иванова...

В какой мере каждое из этих имен принадлежит национальному искусству? За отсутствием самой истории русской живописи мы положительного ответа на это не имеем; однако ж следует признать за факт, что в настоящую минуту не осталось никаких следов влияния на наше искусство не только чуждого нам по духу Бруни, но даже и Брюллова. Влияние Федотова приходится считать также оконченным, между тем как значение Иванова возрастает, и можно с уверенностью пророчить ему еще большее возрастание в будущем. Скоро ли наступит время, когда результаты этого влияния должны сказаться с очевидностью, определить, разумеется, нельзя; но те, кто близко следил за нашим художественным развитием, свидетельствуют, что глухая внутренняя работа, возбужденная Ивановым в умах русских художников, ни на минуту не прекращалась.

Замечателен тот факт, что даже теперь, т. е. когда, кажется, улеглись страсти, есть еще много людей, которые не согласны не только с тем, что работы Иванова превосходили все, что имеет Россия, но даже и с тем, что деятельность этого человека была плодотворна и знаменательна. Мало того, можно слышать суждения, что Иванов и его картина есть нечто неудавшееся. Масса же публики наивно, хотя и искренне, заявляет свое равнодушие к произведениям этого художника, и при появлении картины масса эта так была велика, что равнодушие ее заслуживало серьезного внимания. До сих пор, целых 22 года[3], русское общество должно было судить об Иванове только на основании его картин. Положим, что для суждения о живописце, строго говоря, других данных и не требуется, или точнее —

при решении вопроса эти другие данные не имеют первенствующего значения. Но вопрос о значении Иванова в русском искусстве по особым причинам не может быть уяснен одними немыми свидетелями. «Природа» его произведений, уровень художественного развития, а также и художественные вкусы руководящей части нашего общества в момент появления картины Иванова находились так далеко одно от другого, что недоумение должно было произойти неизбежно. Казалось бы, с тех пор прошло достаточно времени для того, чтобы объяснить ошибки обеих сторон (если таковые были), но, к сожалению, до последнего времени не сделано и этого.

Впрочем, нельзя сказать, чтобы такой крупный факт, как равнодушие публики, прошел бесследно. Нет, многие об этом писали, но, как я сказал, объясняли этот факт неубедительно; они сваливали ответственность на неразвитие, а это значит только констатировать факт, не больше. Даже г. Стасов в своей статье об Иванове («Вестник Европы», 1880) говорит по этому поводу немного. Он говорит, что «большинство публики было недовольно само по себе собственными средствами и вкусами» [4]. Очевидно, и здесь признается только факт, дальнейшая же прибавка,— что Иванова замучило и уложило в гроб общественное мнение, не иначе, как во имя Брюллова, это опять-таки только отчасти поясняет дело. Положим, что вкус, развитый Брюлловым, при определении достоинств Иванова мог значительно влиять на ту часть публики, которая почему-либо интересовалась искусством или считалась к нему прикосновенной, но таковых сравнительно было немного между десятками тысяч, видевших картину. А почему эти тысячи остались равнодушными и недоумевающими, и даже, как говорит г. Стасов, «охотно переваливншими на сторону смельчаков», порицавших картину,— этот вопрос все-таки остается неразъясненным. Ведь в толпе всегда было и будет многое множество людей, остающихся в стороне от смены направлений художественного вкуса и носящих в себе в натуральном виде ту долю художественного чутья, которая присуща человеку на всех ступенях развития и которая художнику наиболее драгоценна? Подкупить увлечение нельзя, и с фактом равнодушия зрителя считаться необходимо, особенно когда просто и наивно говорят вам: «Не понимаю!»

Между произведениями живописи одни не возбуждают в зрителе никакой мозговой работы, а просто ласкают глаз и нравятся; другие, прежде чем дать художественное наслаждение, требуют известной подготовки; для третьих, наконец, нужны исторические знания. Однако ж все эти свойства художественных произведений не помешают обыкновенному, наивному зрителю простоять с истинным удовольствием даже перед картиною и последней категории, если в ней будет сказываться исполнительный талант художника.

Господствующий предрассудок в суждениях об искусстве, по моему мнению, заключается в том именно, что для правоспособности, так ска-

зать, голосования по поводу какого-либо художественного произведения, специальная подготовка считается необходимою. Это неверно. Это плохо согласуется с тем неоспоримым фактом, что высшею судебною инстанцией для художника всегда было и будет то впечатление, которое выносят тысячи зрителей от картины.

Несомненно, что талантливые художники, как, например, Брюллов, воспитывают целое общество в известном направлении; несомненно, что художественные вкусы и привычки вследствие этого образуются в массе; но несомненно также и то, что всякий раз для образования новых вкусов и привычек в деле живописи необходимо, чтобы новое произведение понравилось, притянуло глаз и остановило на себе, таким образом, внимание зрителя. Если этого не случится, тогда начинаются разные уклончивые восклицания вроде того, что «я ничего не пониманию в живописи!».

Задолго до своего появления картина Иванова возбуждала весьма большие ожидания, а когда она появилась, то огромное большинство просто сказало: «Не понимаю». И большинство право, так как картину его действительно надобно прежде всего понимать. В этом и лежит все решение вопроса. Если это положение правильно, то не менее правильно и другое, еще более азбучное положение,— что дело не совсем, стало быть, в порядке, когда для современников необходимы комментарии к художественным произведениям. Современники могут не понять глубину и все значение художественного произведения по отношению к будущему, к школе; но всегда поймут и оценят жизненность и талант, то есть именно те качества, без которых художественных произведений вовсе не существует для публики и к которым зритель оставаться равнодушным не может.

Человек получает впечатление от художественного произведения живописи только посредством глаза; но для того, чтобы остановить глаз зрителя и приковать его внимание, необходима обворожительная внешность, вслед за которой является уже и содержимое, трогающее человеческое сердце. Без этой же внешности живопись никогда не сделается общедоступным искусством и всегда останется на степени пенсионера немногих любителей и знатоков, причем разговор о какой-либо общественной роли искусства делается праздным.

Успех спекуляции основан именно на тонком изучении человеческих свойств, если хотите — слабостей; но это-то и обязывает бороться с злоупотреблением равным оружием.

Если вообще мы видим немного людей, понимающих вполне все значение искусства, то развитие этого значения путем наслаждения может и должно быть доступно всем,— привлекательность художественного произведения требуется правильной гигиеной нашей духовной природы.

Будь произведение глубоким, новым, имей оно первоклассные достоинства ума, но лишено популярного — привлекательности, то не будет при-

нято с распростертыми объятиями. Одна свобода исполнения и, так сказать, легкость труда, не говоря уже о богатстве колорита, суть те главные и необходимые качества, которые приковывают глаз зрителя. Свобода исполнения моментально завладевает зрителем, и нельзя даже сказать — как или каким образом? Художник, стало быть, обязан скрыть от публики те усилия, которых ему стоит исполнение его произведения. Грустно в этом сознаться, но это так. К несчастию для художников, живопись опасна, кроме того, еще и тем, что равновесие между содержанием, если таковое есть, и исполнением, как следствием таланта, не всегда совпадают, даже и не всегда зависят от личных усилий художника. Ниже я намечу те положения, при которых этот разлад может случиться.

Путь художника редко бывает усыпан розами. Если для немедленного сегодняшнего успеха он пожертвует содержанием и чувством, тогда он очутится в необходимости развлекать публику и ежеминутно ей о себе докладывать, чтобы не быть забытым: состояние каторжное для умного человека, так как, несмотря на лавровые венки, рукоплескания, медали, славу и деньги, его постоянно будет беспокоить то сдержанное, скептическое и равнодушное положение, которое к такому человеку сейчас же обнаружит настоящая интеллигенция. Никакие венки не залечат ему этих ран. Попробует художник уйти весь в содержание,— он опять-таки рискует потерять единственный доступный путь к человеческому сердцу и, быть может, никогда не дождется справедливой оценки. Единственный компас в этом лабиринте, это, конечно, глубочайшая уверенность, сидящая внутри каждого серьезного дарования; уверенность в себе и в своем деле, дающая ему силу перенести это нешуточное испытание, называемое творчеством. У Иванова такая уверенность была. Ум его от природы глубок, талантом он одарен первоклассным, а между тем обворожительной внешности в его живописи не было и даже — что самое опасное — труд свой он не мог скрыть. А известно, какое мучительное чувство мы испытываем перед певцом, которому трудно управлять своим голосом, перед лектором, едва разбирающим рукопись, перед акробатом и гимнастом, которые очевидно употребляют напряжение. Словом, наслаждение подорвано, и искусство не достигает цели, если отсутствует виртуозность и высокая техника, играющая чуть не первенствующую роль в искусстве. Точнее сказать, для того чтобы искусство произвело свою долю влияния, внутреннее его содержание должно быть выражено просто, легко, свободно и, мало того,— обворожительно. Новый вопрос: отчего же нет этого у Иванова, если он обладал талантом?

Прежде чем отвечать на этот вопрос, я должен сделать еще раз маленькое отступление.

Привлекательная внешность в картине является только в то время, когда художник сразу охватывает свою задачу, когда внутренний его мир находится в полном и совершенном равновесии, когда в его миросозерца-

ние не прокрадывается ни одна капля сомнения; словом, когда он человек — вполне цельный и, кроме того, почему бы то ни было, не расходится с обществом, а, слыша со всех сторон поддержку, поощрение и понимание, приобретает вследствие этого непоколебимую уверенность, что делает именно то, что нужно; то есть когда есть известная однородность умственной атмосферы между художником и обществом, для которого он работает. Стало быть, появление талантливых произведений, не выходящих из сферы общественной умственной однородности, возможно, так сказать, всегда. Но в исторической жизни обществ бывают моменты известной умственной анархии, когда, с одной стороны, наиболее проницательные умы чувствуют, что руководящие основы ветшают и что необходимо заменить их новыми. Тогда наступает неотложная надобность таким умам приняться за сознательную, черновую историческую работу. Но, с другой стороны, законы психической деятельности (как доказывает наука рядом наблюдений над этой темной областью и вероятными теориями, выведенными из этих наблюдений) состоят в том, что многие душевные процессы, происходящие в нас бессознательно, так сказать, механически, стоили когда-то огромных усилий сознания и воли. Творчество — художественная бессознательность; но под приемами его проявления лежит огромный пласт упорного научного и сознательного труда. Иванов жил на заре нашей умственной анархии, хотя и теперь далеко еще не то время, когда должен наступить для русского искусства высший момент его развития. Из истории сошедших со сцены народов нам знакомы такие счастливые кульминационные эпохи, когда нарождающиеся таланты находят готовыми, разработанными и доказанными многие главные основы для творчества в своей специальности. Никто об этих основах уже не спорит, идеалы понимаются всеми одинаково и коллективные усилия умов и талантов направляются согласно в одну сторону. В такие счастливые исторические моменты художник работает быстро, с огнем и талантом, проявление коих уже ничем не задерживается. В такие моменты позволительно предсказывать появление высоких художественных произведений как по содержанию, так и по форме. Иванову такого лотерейного билета на долю не выпало. Но талант как талант остается всегда, раз он есть. Имел ли Иванов этот талант, т. е. этот, в смысле высокой виртуозности, придающей обворожительную внешность произведению? Я говорю — имел, и для меня это ясно, хотя сомнительно, чтобы мне удалось с очевидностью доказать это другим. Но я надеюсь, что на предстоящей всероссийской выставке в Москве[5] работы самого Иванова подтвердят мой взгляд красноречивее и убедительнее, чем мои слова.

Я не знаю, впрочем, прилично ли, говоря об Иванове, ставить этот вопрос серьезно? Ведь по отношению к Иванову все согласны, что картины его необыкновенно основательны, и, казалось бы, незачем беспокоиться вопросом почти роскоши, если и без яркого таланта мы имеем художественное произведение высокой пробы?

Но, во-первых, мы занимаемся здесь разъяснением равнодушия публики и определением того, кто и насколько ошибался, а во-вторых, человеку свойственно стремиться к ясности и определенности понимания того, что уважаемо и чему поклоняешься. Чтобы понимать в спорах друг друга, важно установить терминологию, и потому я оговорюсь здесь же — что́ я разумею под словом «талант». Под словом талант в живописи я разумею прирожденную подражательную способность; т. е. уменье сразу понять и верно передать живую форму природы и только. Эта способность может сказаться весьма рано, и она была у Иванова в высокой степени. Но отсюда далеко еще, как видите, до художника. Чтобы стать им, мало одного таланта, мало ума, мало общего образования и развития, мало, наконец, счастливых материальных условий,— необходим еще и темперамент, т. е. чтобы человек по натуре своей ничего бы не любил больше искусства, чтобы ни одна страсть не перетянула человека в сторону. Только совокупность всех этих условий и создает художника. У Иванова условия эти были налицо, особенно в начале его карьеры, за исключением, конечно, исторических причин. Но исторические причины и суть единственные, которые могут действовать роковым образом, как неподчиняющиеся личной воле.

Талант Иванова в связи с его общим развитием давал некоторым приготовительным его работам ту особую окраску привлекательности и легкости исполнения, даже колоритности, и окраску такой неподражаемой талантливости, какую встречаешь только у самых больших и художников и виртуозов в одно и то же время.

Есть несколько его этюдов голов и пейзажей, исполненных действительного огня; и очевидно, что талант его был первоклассным, но ум был еще более таланта. Этот ум, созревая, и стал причиною выхода Иванова из узкой умственной атмосферы, окружавшей его в действительности; благодаря ему Иванов и разошелся с господствовавшими воззрениями в живописи того времени, он же и натолкнул Иванова на необходимость черновой исторической работы. Заниматься здесь исследованием вопроса, почему ум и талант Иванова приняли совершенно новое направление в искусстве, не известное до тех пор,— это бесполезно. Налицо тот факт, что в мозгу Иванова появилось оригинальное представление о картине, в которой бы все было основано на законах. По условиям времени подобных образцов тогда еще нигде не появлялось, стало быть, и приходилось начинать сначала во всем; Иванов принялся за труд, который был под силу только его уму и характеру. Историческая заслуга Иванова та, что он сделал для всех нас, русских художников, огромную просеку в непроходимых до того дебрях и именно в том направлении, в котором была нужна большая столбовая дорога. Он открыл новые горизонты. Убрать срубленные деревья и щепки, а тем более, укатать и шоссировать самую дорогу ему не пришлось, потому что к концу своей работы, когда для его радостного взора стали нако-

нец открываться новые виды, талант его оказался раздавленным его умом; об этом-то ясно и повествует его картина. Словом, Иванов оказался жертвой за русское искусство, он поступился внешностью против своей воли фатально и по необходимости. Вот почему картина его популярною быть не могла при своем появлении да едва ли будет и впоследствии; но она останется надолго, если не навсегда, предметом удивления и изучения для специалистов.

Вначале я упомянул о п р и р о д е его произведений, или, как Иванов характерно о ней сам выражался,— «натура дела моего» [6]. Подойдем теперь к этой натуре поближе и посмотрим, в чем она заключалась. Для этого лучше всего сделать несколько выписок из его переписки. Я ограничусь только теми, в которых высказались его собственные воззрения на дело и которые объясняют нам, почему «натура» дела Иванова держала талант его в такой тесной от себя зависимости и лишила этот талант свободы проявления. В самом начале работы своей большой картины Иванов уже должен был оправдываться в медленности работы следующим образом: «Напрасно думают, что моя метода — силою сличения и сравнения этюдов подвигать вперед труд — доведет меня до отчаяния. Способ сей согласен и с выбором предмета, и с именем русского, и с любовью к искусству. Я бы мог очень скоро работать, если бы имел целью деньги. Д у р н о е (?) все остается в пробных этюдах, из которых о д н о л у ч ш е е (?) вносится в настоящую картину» [7].

Приведенная выписка была мало убедительна для тех, для кого предназначалась. Упреки в медленности не ослабевали; спорящие стороны продолжали думать по-старому. Для Иванова это было нелегко, тем более что кругом себя он не видал ни одного человека, говорящего в пользу его методы. Мучительную работу ума ему приходилось переживать в одиночестве.

«Я грустен потому, что при всей моей ежедневной деятельности люди приближаются ко мне, видят во мне бездействие, даже покушаются придумывать способы, чтобы возбудить меня к деятельности — это обиднее насильства невежественного властелина. Вытаскивать глубокие тайны из души моей в оправдание — значило бы истощать силы и только на короткое время заставлять их, т. е. людей, убеждаться» [8].

Очевидно, люди близкие, сочувствовавшие, доброжелательные, заходя в студию год-два спустя и видя картину на том же месте, в недоумении спрашивали: «Да что же он делает?» А он наивно показывал: то несколько этюдов голов, то камни, деревья, то говорил, что нужно куда-то съездить, чтобы присмотреться к выражению и манере держаться каких-то евреев, более свободных и обеспеченных, чем те, которые были в Риме... В таких бесплодных объяснениях прошли года; глубокая борозда недоразумений обозначилась: Иванов стал уставать. 1847 год — год нравственных бурь, был особенно тяжел для него [9]; он запирался от людей, «но ни

на волос не сворачивал с своей дороги», и если писал, то писал — уже таким образом:

«При последнем свидании я выпросил у вас год времени (для окончания картины) и точно — делаю, что могу; но натура дела моего весьма медленна: всякая быстрота и торопливость помешали бы моему посильному совершенству» [10]. А потом, изнемогая в неравной борьбе, не имея возможности вразумить окружающих, он говорил уже упавшим голосом:

«Мне, как последнему по времени деятелю в пути образования, нужно самое нежное спокойствие, чтобы вести вдаль дело. Был период в моей жизни, когда под защитой неизвестности созидалось у меня все любовью к искусству, теперь нужно ждать другого — милосердия и терпения общества» [11]. Говорить таким образом может человек только раненный весьма серьезно.

Мало-помалу его оставили, наконец, в покое, и он года три-четыре просидел один и отдохнул. Между прочим, в это время миновали и политические волнения 48 года; а в 1851 году раздались слова, показывающие, что Иванов начинал выздоравливать и оправляться от ударов.

«Я уже начинаю чувствовать какие-то права на художническую самостоятельность — и может ли что быть справедливее этого? Ведь мы уже подходим мало-помалу к последнему вопросу: быть ли живописи или не быть?» [12].

В это время портфели Иванова стали наполняться композициями из библии и нового завета; картина же его была уже с 1848 года почти такая же, какую теперь ее мы видим. Но почему она простояла почти десять лет неоткрытою — мудрено догадываться; это надобно отнести к области психологии. Наконец, сцепление обстоятельств вырывает Иванова насильно опять к людям; он и картина его делаются предметом пристального любопытства толпы. Теперь, выйдя на большую дорогу, Иванов спокойно говорит о себе следующее:

«Картина моя не есть последняя станция, за которую надобно драться. Я за нее стоял крепко в свое время и выдерживал все бури, работал посреди их и сделал все, что требовала школа, но школа — только основание делу живописному, язык, которым мы выражаемся. Нужно учинить другую станцию искусства — его могущество приспособить к требованиям времени и настоящего положения России. Цель жизни искусства теперь другого уже требует» [13]. И прибавляет, как власть имеющий:

«Ведь надобно же, наконец, выяснить, что трафаретные академические иконостасы с картинками составляют гниль нашего времени и служат к истреблению способностей, в особенности русских! Если бы мне удалось только намекнуть на высокий и новый путь, стремление к нему показало бы, что он существует впереди» [14].

На этом можно остановиться.

Сделанные выписки достаточно, кажется, ознакомили нас с природою произведений Иванова, и из них же видно, что Иванов остался до конца уверенным, несмотря на неудачу. В последнюю минуту он как будто все простил, потому что все понял.

Он понял и уважил впечатления массы, когда писал из Петербурга брату в Рим: «Взыскательный взгляд, по большей части полный здравых рассуждений ее, т. е. публику, отличает»[15]. Его картина — дело прошлое. Он спокоен. Перед ним лежали впереди новые задачи, о сущности которых мы можем теперь судить по изданию его альбомов.

Он надеялся на будущее, на возможность бороться за следующую станцию, но судьба решила иначе... Кто-то другие будут призваны к окончанию начатого им дела? Из того, что сказано, можно вывести непреувеличенное заключение, что ни один художник не сделал для русского искусства больше Иванова; мало того — наступит время, когда и иностранцы пожелают с ним короче познакомиться. По-моему, это не пророчество, а простая арифметическая истина. Определите идеалы искусства теперешнего времени — и вы увидите, что Иванов уже пятьдесят лет тому назад понял их, определил себя для них и стремился к осуществлению их. Чего бы вы ни коснулись: композиции, рисунка, содержания,— вы найдете, что Иванов удовлетворял в своих работах этим идеалам сознательно. Но вот это-то сознание — великое в художнике его времени — и было тем тормозом, который лишает талант свободы исполнения, пока не усвоены приемы до механической бессознательности. Это сознание было ядом, разложившим элементы художника на составные его части. Все выдающиеся люди его времени были на стороне его труда и его почина; они только не могли понять необходимости избранного Ивановым пути. Последнее обстоятельство весьма естественно: кому мог быть понятен путь Иванова в то время, когда господствовало мнение, что художнику с его талантом, стоит только писать поскорее, чтобы потрясать зрителей; а Иванов изнурял себя на этюдах, в то время когда уже обозначавшиеся выводы науки находились так еще далеко от искусства. Но теперь ясно, что избранный Ивановым путь — был путь научный, который один способен привести к благотворным результатам. Стоит присмотреться к тому, например, как Иванов доходил до изображения какого-нибудь типа, знакомого нам в картине. Этюдов для каждого такого типа имеется много. Каждый этюд есть, очевидно, портрет живого человека; он похож и на того, который в картине, но в то же время в самом этюде только части годятся к выражению задуманного характера.

Несомненно, что каждая голова в картине по замыслу характера выше и глубже этюда, но в то же время и слабее его по живописи. Иванов был реалист самый последовательный и добросовестный. Такого человека, какой ему был нужен, он не нашел, да и не мог бы найти никогда. Оставалось переносить в картину, так сказать, суммированный этюд, что никогда

не заменит живую действительную форму; так как нужно кое-что изменять, а изменять, не имея живой формы перед глазами, значит, сделать только намек, а не облечь в плоть и кровь несомненную действительность. Таким образом, у Иванова во всем, чему он давал значение подготовки к самому делу, оказалось гораздо более настоящего художественного, живописного элемента, чем в картине; но отсюда вовсе не следует, что искусство не овладеет новыми приемами. Новые требования от искусства, подымая уровень и осложняя задачу, задерживают его только на время. С новым поколением, воспитанным уже в школе Иванова, с первых шагов многое, стоившее ему большой цены, будет усвоено легко.

Посмотрим теперь, что нового внесено Ивановым в русское искусство. Сказать словами — выходит немного: в сочинение или композицию он внес идею не произвола, а внутренней необходимости, т. е. соображение о красоте линий отходило на последний план, а на первом месте стояло выражение мысли; красота же являлась сама собою, как следствие. В рисунок он внес чрезвычайное разнообразие, т. е. индивидуальность не только лица, но и всей фигуры по анатомическому построению, искание — какое анатомическое строение должно отвечать задуманному характеру. В живопись им внесено совершенно натуральное освещение всей картины сообразно месту и времени, а во внешний вид картины — необходимость эпохи. В какой мере мы обладали этими качествами прежде?

В стройном и последовательном порядке мы ими не обладали. Нельзя сказать, разумеется, чтобы указанные стороны искусства не встречались вовсе прежде, но не одно и то же — встречается ли это как счастливый придаток или как принцип. Поэтому реформаторская смелость первого почина Иванова — изобразить всю сцену действительно на воздухе и действительно в пейзаже — должна быть подчеркнута; я уже не говорю о самом главном — о характере. Все старые художники, даже великие, изображая событие на воздухе, преспокойно писали свои фигуры при комнатном освещении. Правда, в то время когда Иванов начал писать свою картину, во Франции были уже первые художники, которые стали писать на воздухе, но они писали пейзажи, жанр и т. п. вещи, которые уже и простой здравый смысл запрещает писать иначе. Но кто знает историю живописи, тот согласится, что и такое простое удовлетворение здравого смысла ставится в заслугу французской критикой своим первым основателям этого немудрого в сущности начала. Во всяком случае, почин Иванова исходил из его личного инстинкта, и, чтобы понять значение этого почина, надобно только внимательно посмотреть на все, что делается теперь, когда сплошь и рядом даже крупные художники позволяют себе этот анахронизм. Тут только сторона эта в работах Иванова примет должные размеры в наших глазах. Идею характеров не вымышленных, а действительных, если Иванов и мог заимствовать, то только у Леонардо-Винчи, у которого у одного из всех художников старого и нового времени есть эта черта. Его апостолы

в «Тайной вечере»[16] действительно характерны и разнообразны. Недаром же Иванов так часто указывал на Леонардо-Винчи как на образец, к которому он хотел бы приблизиться. И Иванов приблизился; мало того, я думаю, он пошел даже дальше. Попробуйте закрыть головы в картине Иванова, посмотрите только на одни его фигуры, и вы будете поражены глубиною изучения человека вообще. Здесь разнообразие обусловливается не одним возрастом, а, как я сказал раньше, анатомическим построением и темпераментом, т. е. Иванов пошел дальше настолько, насколько передвинулся век. В талантах де-Винчи и Иванова было много общего. Разница в том только, что итальянец был свободен в школьный период своего времени; он принадлежал также к нации, имевшей уже прошлое богатым, блестящим, и затем среду, способную откликнуться и понять усилия художника. Иванов же... Но для русского общества нет надобности об этом распространяться. Упомяну только о том, что обществу недостаточно известна сила мертвых академических традиций, возникших из почтенного желания сохранить мысли погасавшего искусства, то есть — советы и способы сходящих со сцены великих художников. От угасающих сил всегда остается только форма, которая от времени разлагается; и чем скорее она будет спрятана, тем лучше. Но академии с упорством, достойным лучшей участи, продолжают учить скорлупе, за невозможностью учить содержанию, существовавшему триста лет тому назад. Отшлифовав, таким образом, к тридцати годам человека, академии оставляют его самого приспособляться к новому порядку вещей. Как сильно Иванов чувствовал, что с ним сделала Академия, объясняет ранее приведенная выписка. Первая и вторая картины Иванова[17], а затем этюды и, наконец, эскизы показывают, как шаг за шагом он должен был сломать в себе до основания старого художника с академическим фундаментом. Вся его жизнь есть печальная повесть о том, как ни одно знание, вынесенное из Академии, не принесло ему пользы, а, напротив — служило только помехой. Человек в тридцать лет начинает учиться, не говорю — мыслить и сочинять, а учиться рисунку и живописи, как будто ничего не знает. Выходит очень любопытно, если сопоставить рядом его ученическую программу на большую золотую медаль и последние произведения, особенно этюды. В программе он — готовый мастер и живописец, а в этюдах — чрезвычайно наивный и начинающий ученик, хотя и великий художник.

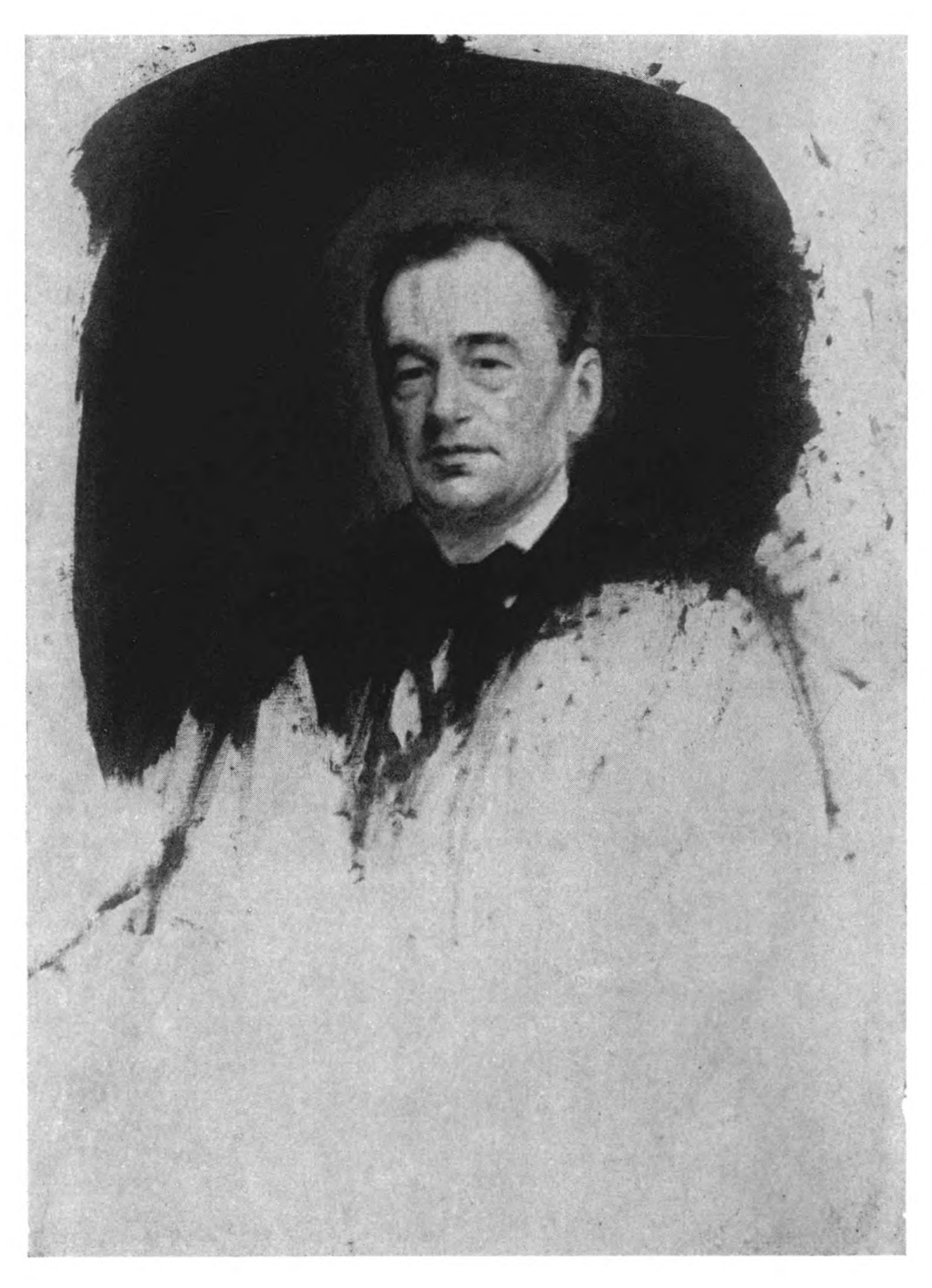
Картину свою он начал еще в то время, когда был полон уважения к авторитетам, не только давно сошедшим со сцены, но и к современным, как к Корнелиусу, Овербеку[18], Торвальдсену[19] и даже (о ужас!) к Камучини. Не имея ни одной черты в своей духовной натуре, сродной названным господам, он вначале слушался знаменитостей, портил свою вещь разными аллегорическими безделицами и мучительно медленно освобождался от несродного и мертвящего академизма. Однако ж, слава богу, он вышел победителем.

Достоинство его ума и таланта именно тем и доказывается, что, выросши в четырех стенах Академии и отправившись молодым человеком прямо в Рим, он сидит почти безвыездно в Италии 28 лет, ни к одному жизненному движению, достойному внимания, и ни к одной действительно оригинальной идее он не остается глух; напротив, всякую новую мысль встречает с самым искренним и горячим сочувствием, серьезно ею занимается, старается понять, мало того — ежеминутно готов перестроить свой внутренний мир сообразно новому приобретению. Это драгоценное качество ни на йоту не убывало с его возрастом, и к чему оказался готов этот человек в последнее десятилетие своей жизни, свидетельствуют его «Апостолы», составляющие огромный шаг вперед после знаменитых итальянцев XVI века; его решительно невиданный тип Христа, его монументальный «Креститель» и, наконец, его эскизы из библии и евангелия. Эти композиции так далеко захватили будущее, что и теперь, через двадцать с лишком лет после его смерти, ни один европейский художник не смеет еще трактовать евангелие так серьезно-просто, так реально, без профанации, в уровень предмету. Теперь это можно сказать положительно. Последняя всемирная выставка[20] с поразительною очевидностью доказала бедность европейских художников в этом отделе. Пока дело касается изображений современной нам жизни, еще встречаются художники, рисующие людей, каждого с их оригинальным анатомическим складом лица, а иногда и фигуры. Дело уже значительно хуже при изображении сюжетов исторических. Тут обыкновенно нарисованы однообразные люди, а в сюжетах библейских и евангельских — сплошная пошлость. Решить, от чего это зависит более: от художников или от предрассудков, распространяемых академиями, — довольно трудно. Будем думать, что нашлись бы смельчаки, подобные Иванову, если бы внутри у них горело настоящее чувство.

Рядом с ломкой в своем собственном деле у Иванова идет работа ума, мучения одиночества тем более тяжелые, что выдающиеся люди, с которыми он сближался, стояли перед ним, как перед загадкой. Многие, если не все, сострадали ему, видя его искреннее искание чего-то, но чего? — это было для них недоступно, потому что — чуждо. Из тех споров, которые происходили у Иванова с Гоголем и другими, ясно, что смысл самого дела был им положительно непонятен. Это сплошное непонимание Иванова особенно и поражает нас при чтении изданной г. Боткиным книги. Целая книга повествует одно — как Иванов, теплично выращенный, поехавши за границу, долго работал вне времени и пространства, стараясь сравняться с избранными образцами, как он просыпался по мере своего развития и стал замечать, что в возводимом им здании оказались никуда не годные материалы. Новые идеи толпой врываются к нему за его монастырскую ограду, и он сначала фактически не может работать, уезжает из Рима, а возвращается другим человеком. Нужно время, чтобы собраться с силами заново и привести в порядок багаж, а время идет, и когда наконец



27. Портрет О. В. Струве. 1886



28. Портрет К. А. Раухфуса. 1887

Иванов насильно воротился в Россию, то и он и Россия были уже новые. У нас целая вечность прошла с тех пор, как он уехал. После Пушкина возник и умер Лермонтов, русское общество познакомилось через Кольцова с народом, а с частью самого себя — через Федотова. Давно уже кончил Гоголь, работали Гончаров и Тургенев, появился Толстой и проч. и проч. Волна национального сознания поднялась чрезвычайно высоко, назрели вопросы первостепенной важности; и Иванов, вырванный из мира тихой художественной деятельности на шумное собрание, давно и многое переваривший в своей специальности, вышедший наконец на большую художественную дорогу с новыми горизонтами, смотревший рассудочно и холодно на прошлое в своей деятельности, должен был предстать на суд своих соотечественников с картиной, которую он и сам называл «прошедшей станцией», взятой им когда-то с боя, но все же с картиной, в которой заключалась дорогая часть его собственной жизни и огромный художественный идейный переворот.

Понятно, что, несмотря на скромность и природную застенчивость, он сознавал, что́ им сделано и какое место должно ему принадлежать в среде русских художников! Но понимал это все-таки он один, а он был дитя, хотя глубокое и мудрое.

Он ошибся, предполагая найти адвоката, который ему действительно был нужен.

При столкновении с действительными людьми, с жизнью улицы и рынка, при скромно заявленном им праве на место и при грубом отказе его натура, детски чистая, не выдержала. Реальная жизнь требует долговременной привычки сердца не истекать кровью от ежеминутных уколов эгоизма. Где же ему было справиться с практиками, закаленными в борьбе за существование? Он только и мог, он только и способен был уйти в себя, замолчать, скрыть свои мысли и чувства; но от реальной жизни одним этим не отделаешься. Других же средств для борьбы за свое достоинство, кроме документальных свидетельств на свое величие, у него не было, а документы немы; те же люди, от которых зависел приговор, прочитать этих документов не могли, а некоторые из них (как говорят) и не хотели. В ту критическую минуту, когда общество должно было рассчитаться с Ивановым, нужен был великий адвокат, который горячо и с полным знанием мог бы изложить все обстоятельства дела; но и в эту последнюю минуту (как и во всю жизнь Иванова) не нашлось ни одного такого человека — все было глухо и немо кругом. А роковые события так быстро следовали одно за другим, что трагическая развязка была неизбежна — и дело прекратилось, таким образом, вмешательством высшего авторитета — судьбы, а не справедливости. Утешительно, по крайней мере, хоть то, что первые, у кого горе отозвалось особенно больно, это были — молодые сердца и горячие головы студентов.

РУССКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КРИТИКИ

Вы желаете знать мое мнение о художественных критиках теперешнего времени, т. е. сегодняшнего дня? Но согласитесь, что это желание с вашей стороны не только нескромное, но даже рискованное. Вообразите себе только, что мне пришла бы в голову охота исполнить ваше желание серьезно, ведь я написал бы, чего доброго, и об вас, так как вы считаетесь в числе художественных критиков тоже.

Положим, вы имели осторожность не прислать мне своих собственных статей по искусству, а ограничились газетами [1], но ведь это плохая защита. Я ваши статьи знаю.

Так или иначе, а, получив приглашение сотрудничать и на первый раз высказать мнение о художественных критиках, я порешил оставить вашу просьбу без внимания, как бы ни была нужна вам моя помощь. Я от этого уже отстал.

Но, как видите, случилось иначе — однажды я пересматривал присланные вами номера газет и искал одну знакомую мне подпись: «П. П.» [2], желая возобновить в памяти своей испытанное мною когда-то от чтения его статей удовольствие. Это было всегда нечто до того невменяемое и благодаря серьезности автора истинно-комическое: периоды у него были построены всегда так забавно, что для меня читать статьи этого критика было настоящим наслаждением. Конечно, много читать этого почтенного художественного критика было невозможно, потому что я всегда был наказываем головною болью, если воспринимал его периоды в слишком большом количестве, например, в объеме даже хотя бы одного фельетона. Но, к сожалению, любимого моего критика статей не оказалось, да и других из старых знакомых встретил весьма немного: собственно говоря, одного — это Эм [3]. Этот прилично вылощенный и необыкновенно осторожный критик стал, если возможно, еще осторожнее, бесцветнее и приличнее. Нет также кисло-сладкого Кистина [4], которого, положим, читать бы я не стал, но для порядка его статьи должны были, как мне казалось, находиться, его заменил какой-то инкогнито в «Новом времени». Даже нет самого шумного и нетерпеливого критика: Стасова. Вместо этих старых знакомцев все какие-то, должно быть, новые.

Один молодец меня даже заинтересовал: это критик «Петербургских ведомостей» «г. Худ. А. Лед.» [5]. Признаюсь, я не понял, что значит появление такого господина в литературе: я ли переменился с тех пор, как уехал из Петербурга [6], вы ли там переродились, но только по мере моего знакомства со статьями г. Худ. А. Лед. я приходил все в большее и большее изумление. И должен сознаться, что фигура эта производит впечатление, какого сорта — это другой вопрос! Но только появление его, помоему, не к добру. То обстоятельство, что он неприлично и грубо стучит

каблуками в обществе и перед каждым сильно жестикулирует, еще куда бы ни шло, но ведь он изрекает при этом невозможные вещи. Как же, помилуйте, он говорит, что картина Кошелева «Погребение Христа» [7] равна картине Иванова!! Хорошо что я видел самую картину Кошелева в Москве, в противном случае я бы поверил и обрадовался появлению нового великого таланта и, таким образом, был бы в дураках. А между тем он поминутно говорит: мы то-то говорили, мы того-то не одобряем, искусство гибнет, художники русские — алтынники, а вот за границей художники чудесные, нравственные, а еще лучше были Фидиасы [8] и Праксители [9], никаких поборов с народа не делавшие, а наши-то художники, ратующие в пользу меньшей братии, захлопывают перед мужиком плотно двери выставок. И, нагородивши чепухи с три короба, наконец, восклицает с пафосом: «Спрашивается, какая цель писать картины обличительного свойства и отнять возможность их видеть у тех, ради кого их пишут?!» Знаете, воля Ваша, а когда встретишь помещенными в одной голове столь удивительные логические построения, то с неудержимым любопытством захочется узнать подробнее механику головы подобного господина. Потому что глупость в огромном количестве так же редка, как ум и талант. И потом, бывают времена не особенно благоприятные для развития или, по крайней мере, поощрения дураков, насмешка общественная их убивает в зародыше, и дураку бывает трудно разрастись до замечательной высоты. Прежние дураки оставались как бы приплюснутыми и служили только для увеселения, теперешним же, должно быть, есть ход, и вот является такой вершитель вопросов искусства, как Г. Худ. А. Лед. Что он ограничен, это не порок их личный, но что он галдит, это порок заправителей печати. Отбирать то, что можно назвать правдой в статьях подобного господина,— а она и у него есть ужасна! — не стоит, потому что все это перемусолено, перепачкано и так загрязнено ложью, злобою, ограниченностью и каким-то допотопным ханжеством давно исчезнувших с лица земли идолопоклонников искусства, что даже вступаться за уважаемые имена, которые он волочит по грязи, не хватает решимости, потому что дурак, очевидно, до того почувствовал свою силу, его так долго оставляли вы на свободе, что я положительно чувствую, что всякий, кто вздумает заступиться, получит только поток ругательств, и в результате произойдет уличный скандал. На это у меня нет храбрости, сознаюсь.

Отыскивать, разъяснять и указывать противоречия в статьях, которые все сплошь вдоль и поперек — противоречия, я тоже не буду, потому что для этого надо перепечатывать все его статьи целиком и к каждой строке делать привески, — слишком много чести: он подумает, что и в самом деле им можно заниматься всерьез. Лучшее, что можно было бы сделать,— это извлечь элементы комические, есть и такие в его статьях! Это, по крайней мере, утешительно. Потому что, не делай он смешных рож, не обнаруживай дурацкого панибратства с техникой искусства, явление тако-

го критика было бы отвратительным, но я и на это не чувствую себя расположенным. И ко всему-то этому он еще и либерален! Господи боже — час от часу не легче! Он даже громит Академию художеств [10]! Ну, и вообразите же себе, если случится такой позор, что Академия проснется от шума дурацких погремушек Г. Худ. А. Лед.? А? Каково это? Ведь Академию будят чуть не 20 лет и не могли разбудить от летаргического сна не только логические и громкие речи сведущих людей, а даже колокола Стасова, а тут пробуждение от возни, с позволения сказать, Худ. А. Лед.?!! «Есть от чего в отчаянье прийти!»

Как я ни желал бы очищения воздуха в области искусства, но буду молить богов, чтобы мне не дожить до торжества и ликования глупости над здравым смыслом. Итак, констатирую факт — он ко всему прочему еще и либерал и храбрый человек! [11] Сначала мне попалась статья, где он напустился на Академию; я было зааплодировал даже, когда он начал отделывать ее чиновников, и хотя я сам лично не знаю, какие проступки по должности совершили чиновники, но был уверен, что их предадут суду наверное после оглашения критиком их преступных действий. Теперь только, после более близкого знакомства с характером статей Г. Худ. А. Лед. (и когда мне стало ясно, какая он важная особа и почему он позволяет себе покрикивать на всю художественную братию одинаково), я догадываюсь, что это, вероятно, не более, как маневр с его стороны. Наверное [12], я начинаю думать, что если Академия и проснется, то не для чего другого, как только чтобы поманить художественного критика к себе. Ах, это было бы прекрасно! Потому что, во 1-х, Академии нужны решительные люди, а этот господин, очевидно, решительный. Во 2-х, получив по горло дела в Академии, Худ. А. Лед. перестал бы писать столь пространные фельетоны, а если и не утерпел бы, то, я думаю, ограничился бы только короткими угрозами: зачем художники берут за вход на выставки четвертаки и тридцатикопеечники, а не делают пользу народу втуне, так как это их прямая обязанность, ибо Екатерина Великая возложила это дело на Академию, но как все художники были ее питомцами, то и должны об этом стараться. Это нелогично, но в духе критика. И, наконец, в 3-х (ах, это самое желательное!): он, Худ. А. Лед., так, по-видимому, искренно ненавидит гг. Якоби, Орловского, Клевера, что если бы его приставить к тамошнему делу, то он бы с ними по... помирился!!! (Но нет, это было бы слишком!) Хорошо! Боюсь, что Академия не догадается! А что он тогда помирился бы наверное — это я даже знаю. (Слышал рассказы легендарные об удивительной способности там живущих укрощать строптивых [13].) Конечно, я от вас не скрою, что побудительная причина желать этого — это боязнь, чтобы честь действительного пробуждения Академии не выпала на долю паяцу, но если веления Аллаха таковы, то... пусть это и случится. Только бы поскорее, потому что, воля ваша, а читать еще фельетоны Худ. А. Лед. — это будет наказание свыше меры нашей греховности.

Расскажу в заключение курьез, который со мной случился благодаря чтению статей Худ. А. Лед. Перечитав их несколько и наткнувшись на какие-то непонятные мне технические слова, я догадывался, что критик, должно быть, знаток малярного дела: он, как свой человек, так и сыплет словами: блики, тени, полутоны, лепка и проч. и проч., что хотя и очень редко, но все-таки встречалось, сколько помнится, в статьях прежних критиков, и потому я еще держался на уровне последнего просвещения, но в последнем его фельетоне, по поводу 10-й передвижной выставки, я наткнулся на одно такое выражение, которое понять собственными усилиями, к сожалению, не мог и должен был отправиться в Москву к знакомому художнику. Говоря о какой-то картине Бодаревского (кстати, что это за Бодаревский?), который написал пейзаж лучше Куинджи, и тот же самый, который изображен известным художником,[14] критик говорит, что Куинджи свою картину «залессировал белилами с брамротом». Я просто, признаюсь, рот разинул от удивления: что это за штука такая?!! Положим, белила — краска, но что такое за брамрот? Неужели тоже краска? Ну, а залессировал? Признаюсь, я подумал прежде всего, что это какое-нибудь новое слово в литературе, и значит, как же я отстал!! Я чувствовал, что в этом узле разгадка падения Куинджи, и что, не сделай он этого непростительного проступка, его картина была бы хороша. Делать нечего, поехал в Москву. Когда я художнику задал вопрос: хорошо ли или худо залессировать белилами с брамротом картину, то он до такой степени посмотрел на меня удивленно, что я подумал, что ну, конечно, и он не знает: очевидно, в Москве все отстали от искусства. Понемногу, однако ж, мы столковались, и я кое-что узнал, хотя не вполне (ради бога, ведь это интересная вещь — узнайте там, у себя, поподробнее эту интересную штуку)[15], потому что я узнал только, что слово «залессировать» означает какую-то манипуляцию. «Брамрот» действительно краска, но почему от смешения этих двух злосчастных красок портятся картины художниками, даже специалист не мог с достаточною убедительностью мне объяснить. Узнайте там, в Петербурге, пожалуйста, об этом досконально и сообщите мне. Это штука, должно быть, интересная! Да-с, это не то, что прежде. Прежде, бывало, критики взывали к общим законам изящного и старались действовать на убеждения: теперь эти церемонии бросили, теперь выступил свой человек, и знает, о чем он говорит, а с публикой и вообще с людьми несогласными не разговаривает, как с людьми образованными, а прямо изрекает, что все пишущие и писавшие об искусстве иначе, чем он, Худ. А. Лед., суть глубокие невежды! Храбро! Вы знаете, что у меня была слабость всегда к храбрецам всякого рода, но храбрец «Петербургских ведомостей» особый. Он, очевидно, считает себя настоящим художественным критиком. Сколько он раздает советов художникам, вроде бликов и теней! Он полагает себя тем смелее, что его до сих пор не поймал еще никто за шиворот и не выбросил из литературы. Настоящая причина моего письма

только та и есть, чтобы выразить перед вами мое изумление по этому поводу. Я знаю, что художественным критиком быть нелегко, тем более у нас, где нужен своего рода Белинский, но все-таки писали же когда-то люди кое-что понимающие: Ковалевский, Стасов, Прахов, наконец, и куда же они девались, чтобы уступить место Г. Худ. А. Лед.? Положим, время такое — но все же?..

[ПИСЬМО РЕДАКТОРУ]

Милост[ивый] Госуд[арь],

Позвольте мне адресовать к Вам это письмо и просить напечатать его, если, разумеется, Вы найдете его того достойным. В Вашей газете оно сделается наиболее известным.

Я человек совершенно посторонний искусству, настолько посторонний, что, несмотря на всю любовь мою к нему и некоторое знание живописи, как старой, так и новейшей, я, однако ж, писать специально критические статьи об выставке не сунусь. Во 1-х, потому что для этого нужно (говорят) знать технику дела, и во 2-х, и это главное, быть убежденным в каком-нибудь общем положении из философии предмета или иметь, так сказать, какую-нибудь теорию (достойную внимания, я думаю?). Я не имею ни того, ни другого, с художниками не знаком, знаменитостей не встречал вовсе и потому их собственных взглядов и теорий на свое дело не знаю. Несмотря на то, мне кажется, что взгляд человека вовсе постороннего может быть полезным.

Если признаете достойным сделать известным мое мнение о существующих выставках и о нашем русском искусстве вообще, то напечатайте.

Предупреждаю, что я буду краток, резок и не буду вдаваться в сравнительные технические достоинства. По-моему, корень дела для общества не в этих тонкостях и отличиях [1].

Начну с более значительной так называемой «передвижной» выставки. Как отзывались газеты, уже несколько раз на передвижной выставке собирается обыкновенно все самое характерное русское искусство; что оно у нас растет, развивается и чуть ли не созрело, не ошибка ли это? Мне все это кажется преувеличенным. Точь-в-точь как когда-то кричали (во время Брюллова): вот оно искусство! Или в литературе, когда появились Григоровича «Деревня», «Плотничья артель» [2] и т. д., говорили, вот они, живые мужики! Теперь мы убедились, что произведения Брюллова не имели никаких глубоких корней и кроме доказательства личного таланта художника ничего теперь нам не говорят. Точно так же, как убедились, что мужики Григоровича ненастоящие. Мне кажется, что с живописью наших дней будет то же самое. Я не берусь сказать, что именно останется, но я убежден, что

если и останется, то немного. В самом деле, посмотрим самое значительное: картина Репина «Несение чудотворной иконы»[3]. Репин — самый значительный корифей в Русском искусстве, все другие, как говорят, начинают стареть в своих приемах перед ним. Что это за картина? Правда ли, что в ней отражается, как говорят, вся Россия? Это, по-моему, смело сказано. Собственно, России не отражается. По-моему, эта картина испорчена тенденциозностью, и она-то именно указывает, что нам далеко еще до действительной правды в живописи.

Я вот как рассуждаю об этой картине. По-моему, Репин не любит русского народа и относится к нему свысока. Очевидно, он полагает, что только при тупости и неразвитии нашего народа происходят такие движения масс по выжженным полям и под палящими лучами солнца, ради чего? Ради какого-то крошечного вызолоченного кусочка дерева, пустого ящичка и прочей чепухи?.. и это десятки тысяч народа? То, что представлено, недостойно картины, а то, что ее достойно, к сожалению, отсутствует. Я видел и участвовал и в детстве и в зрелых годах в подобных процессиях и должен засвидетельствовать, что все эпизоды, взятые Репиным и выдвинутые вниманию зрителя, действительно бывают, бывают даже и хуже. Но бывают и иные эпизоды, глубоко трогающие чувство, когда пройдешь и раз и два и видишь это из году в год, на севере, и западе, и юге, то общий тон от всей этой толпы получается гораздо более возвышенный и к народу чувствуешь какое-то уважение. Все мелкое, глупое, хищное, корыстолюбивое и дурацкое вообще как-то сглаживается, и выступает на первый план нечто возвышенное. Я не сумею ответить, что именно, я только говорю, что картина не верна действительности; что если наблюдать все такие события, где главный участник народ, то средний вывод, наиболее близкий к действительности, будет разниться от тенденции Репина. Другая его картина — «Сумасшедший»[4] — безукоризненнее и показывает, что Репин огромная художественная сила. Дальше. Картины В. Маковского слишком ничтожны по своему внутреннему содержанию, чтобы занимать долго ум, а к чувству имеют отношение не очень тесное; впрочем, посещение матери[5] носит некоторые признаки настоящего дела, но она так мала по размерам и так небрежно трактована, что показывает равнодушие художника к предмету. Точно это не заслуживает ничего, кроме беглой заметки. Максимов, очевидно, более других любит тех, кого он изображает, но ему, к сожалению, не дано яркого таланта[6]. Есть еще изображение мужика Крамского[7], очень рельефное, даже мастерское, но бесцельное.

Картин, которые бы изображали другие слои общества, почти нет. Есть маленькая картинка какого-то, должно быть начинающего, художника — «Панихида»[8], в которой есть что-то хорошее, но, по-моему, так как искусство дело серьезное, то желательно, чтобы и художники серьезно смотрели на свое дело: картина — давай приличные сюжету размеры; этюд, заметка, так себе просто, проба пера — и размеры поменьше и по-

скромнее. Как доказательство незрелости нашего искусства укажу на картину Мясоедова «По степям» [9]. Замечательно, до чего мне кажется близкой параллель живописи с некоторыми явлениями в литературе: вот человек очевидно плачет над участью народа, и видно полное и сердечное к нему отношение. А картина все-таки выдумана головой, а не наблюдалась. Помилуй бог, сколько несчастий разом: устали, а пристать негде, какая-то жалкая верба, не дающая ни малейшей тени, телега сломалась, мужик сидит так, как будто он несколько сот верст делал пешком, лошадь в ужасном положении; есть ей нечего ни у хозяина, ни травы кругом. Словом, ужасное положение, а вдали навстречу приближается целый табор, должно быть, переселенцев, и, сколько можно судить на расстоянии, те тоже не в лучшем положении. Ко всему пейзаж безотрадный, щемящий за душу и очень хорошо исполненный. Я сказал, что эта картина написана из головы, а не наблюдалась, но пример Репина показывает, что наши художники, даже и наблюдая действительность, находятся под гнетом каких-то теорий и тенденций. Остается надежда на поколение будущее, еще более молодое. Быть может, пример теперь действующих научит следующих, чего надо избегать. Перов, Сведомский [10], про пейзаж говорить много не стану, много хорошего, даже близкого к превосходному, — например, «Полесье» Шишкина. Прекрасная вещь, но, и глядя на эту картину, я никак не пойму упреков этому художнику в отсутствии колорита, в его другой картине — «Среди долины ровные» [11] — прекрасная земля, а небо слабое. Вообще же можно сказать, что этим вещам недостает чего-то, чтобы быть на самой вершине живописи, и не только у нас, но и в Европе. Они немножко сыры. В картинах важно, когда художник имел столько времени, сколько надо, чтобы картина выстоялась, и художник еще и еще раз ее критически просматривает, приводит в порядок и потом уже выпускает. Словом, то же, что и с произведениями слова. Надо продержать готовую вещь в портфеле некоторое время, чтобы самому от нее отвыкнуть, и только тогда увидишь, что нужно еще добавить. (Этюды кавказских видов Ярошенко мне кажутся очень верными, даже редко верными, но картина его — пока одни желания [12]. Пейзажи Волкова страдают некоторой придуманностью сочинения и краски, исключая одной — «Весна» [13], в достоинствах Харламова [14] я ничего не понимаю. Это подражания кому хотите, и у нас кажутся чем-то новым, но за границей ни для кого не интересны и не нужны [15].) Портреты есть больше чем хорошие, и если в чем русская школа подходит к зрелости, то только в портретах. Итак, вот мое окончательное мнение. В русском искусстве полное отсутствие того отношения к действительности, при котором можно ожидать действительно зрелых вещей. Во 1-х, наблюдать окружающее беспристрастно еще не научились, все торопятся делать выводы, а так как беспристрастия в наблюдении и осторожности в выводах нет, то, стало быть, далеко еще та стадия, о которой говорят теперь как о достигнутом. Я думаю, однако ж, что художники наши настолько вырос-

ли, что способны выслушать правду, что полно баловать их комплиментами и поощрительными замечаниями. Это хорошо для ребенка; но так [как] действительно русское искусство начинает выходить даже и из юности, а приближается к полной зрелости, то пора им и взглянуть на свое дело серьезно и зрело. Искусство живописи сила огромная. Оно действительно может глубоко и возвышенно волновать человека, но может и вырождаться в пустоцвет.

Отсутствие художников, которые бы были в уровень высоким задачам современного человека, доказывает, что искусство даже в Европе превращается в пустоцвет; боже сохрани, если и наше искусство, овладев средствами своего мастерства, будет служить только развлечению от скуки и удовлетворению заказов. Теперь забыто, что есть высший род искусства, кроме поименованных. Одни называют его искусством монументальным, другие историческим или там классическим, но я бы просто сказал: событие важное, поучительное, образ глубокий и типичный, драма [16] на основании уважительных причин и достойного характера — вот высокий род для живописи. А когда это случилось, давно ли в древности или сегодня у моего соседа, все равно. Господствующий у г.г. критиков взгляд тот, что исторический род и труднейший и самый важный. Я готов согласиться с ними, пожалуй, на таком условии, чтобы они признали, что и между мужиками может явиться такой ум и характер, который самостоятельно будет решать и вопросы религии, и вопросы нравственные, и всякие сердечные положения, практически решать сообразно идеалу и, таким образом, создав себе тем самым фатальный исход борьбы, погибнет или победит и в обоих случаях станет героем; что такая фигура достойна стать рядом с историческими разбойниками — то я согласен. Только найти, например, в нашей жизни медузу [17] действительную гораздо труднее. Легче взять шаблонный и готовый уже характер. Художники же все ходят по проторенным путям. Критики много толкуют о подражании образцовым художникам, а и те и другие не догадываются даже, что именно подражать-то действительно очень трудно. Я скажу тоже, что надо им подражать в том, что составило их силу. Они наблюдали окружающее их и находили великое, характерное и интересное. Ну и пусть наши художники поймут это, смотрят на окружающее их теперь и находят то же самое, что находили те. Вот это будет подражание действительное. Как бы то ни было, но мне кажется, что мысли, пришедшие мне в голову при рассматривании теперешних выставок, очень своевременные, а главное — их литература не формулирует ясно, и об этом не заботятся. Ведь художник способен излениться и давать только то, что понимает средний мещанин. Почему для изображения каких-нибудь подвигов, с вашего позволения, исторических разбойников требуется и большой холст и внушительные размеры фигур, а для «Приезда гувернантки» [18] Перов взял ничтожные размеры и отнесся к исполнению картины не с должной серьезностью? Вот об этом-то своеволии

художников я и говорю; и почему я должен особенно деликатничать с ними и кланяться и благодарить за все, что им вздумается изобразить, лишь бы был виден талант и находилось бы налицо хорошее исполнение? Речь идет о зрелости нашего искусства, которое я отрицаю в силу высказанного выше соображения, что зрелые люди не так поступают, и, если художники обидятся на все, что я сказал о них, они тем самым докажут свою незрелость. Я понимаю, что так как в искусстве все зависит от лица художника, то, стало быть, нечего делать, приходится мириться с тем положением, что так художнику угодно; мало ли что скажет ничтожный, да ему интересно было побаловаться игрой солнечного луча на волосах затылка хорошенькой барыньки, положим. Как же его в этом стеснять? О да, конечно, сохрани бог, какое преступление!! Я и не думаю стеснять, а все-таки скажу: дело критики сказать такому господину, что он занимается пустяками, и тем обязательнее ему это сказать, чем более он талантлив. Я очень хорошо понимаю, что, выражая столь еретические мысли, я как будто толкаю их на тенденциозную дорожку, заставляю всех строить благочестивые лица, когда у них на уме шалости, словом, притворяться; но я не думаю, чтобы честный художник усмотрел бы в моих мыслях для себя стеснение. Сомневающихся приглашаю вдуматься в деятельность действительно великих художников. Но и за сим современному художнику остается очень много сделать поправок к тому, что было сделано предшественниками. Требование критической оценки события и сообразно важности размеры произведений — требование, не известное прежде, но из этого не следует, чтобы оно не могло быть достоянием художественного сознания.

Кроме главного, уже мною сказанного, не могу умолчать еще и о спекулятивном направлении, начинающем и у нас принимать слишком заметные размеры и загромождать выставки совершенно непроизводительно для уразумения значения искусства. На многое на выставках можно указать, как на искусство обойное, архитектурное и иное. Например, пейзажи Орловского: таланта много, изучения тоже, но каждая вещь точно кричит, что так как художник на меня потратил две недели, один день и 5 час., то и подавайте мне за это время 3—4 тысячи. Или Клевер, тоже человек бесспорно талантливый и несколько более сердечный, чем Орловский, но, бог мой, как все у него смахивает на декорацию. Эти вещи грешат тем же, чем грешит весь свет. Они красиво лгут, они, как разговор в гостиных, всего слегка коснутся, но не всерьез... не принято, не комильфо. Прожить с такими картинами жизнь — нельзя; а искусство серьезное, искусство как сила, двигающая человека к прекрасному (т. е. к добру), есть по преимуществу и по существу интимное, братское, любящее. Не любит художник своего холста — и я не люблю художника. Знать его не хочу, буду помещать его, пожалуй, в коридорах, на площадях или, самое большее, что могу, в парадных комнатах, но в интимную жизнь не пущу. Этой ли роли добиваются русские художники? Если так, то пусть продолжают, как их

учат иностранцы, но толковать о зрелости или выражать какие-либо восторги — дело людей праздных. А жаль. Если бы художники поняли свое дело правильно, сколько бы у них явилось покупателей, все были бы удивлены.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ «НОВОГО ВРЕМЕНИ»

М. г. Позвольте просить вас дать место в вашей газете нижеследующим строкам:

Г. Аверкиев[1] в 3-м № своего «Дневника писателя» поместил статью: «Нечто о голове наших живописцев». Развивая в ней свои мнения о русской живописи, он касается, между прочим, некоторых обстоятельств и событий в художественном мире, не обладая знакомством с фактами, и говорит о московских любителях живописи, не зная их. В предисловии к читателю г. Аверкиев вот как объясняет причину появления своей статьи (обстоятельство это только, впрочем, усугубляет ответственность опытного писателя): «Есть вещи, о которых думаешь много и долго, но для выражения надуманного либо не представляется достаточного повода, либо не находится подходящего журнала. К числу таких наболевших у меня на душе вопросов принадлежит и вопрос о русской живописи. Думаю, что теперь самое время высказать свои соображения. Есть заблуждения, которые требуется опровергать, так сказать, по горячим следам, особенно когда за защиту их берутся люди даровитые, умеющие заставить читать себя. А статья по поводу Тургеневских писем[2] пусть ее вылежится. Она от того ничего не потеряет».

Казалось бы, статья Аверкиева, в силу того что он «много и долго» думал о предмете статьи, не должна быть плодом вспышки и раздражения, а между тем она именно носит на себе все признаки вспышки и раздражения, и потому очень жаль, что автор и эту статью не оставил полежать в портфеле. Она от того несомненно только бы выиграла. В настоящем же своем виде она представляет невозможную смесь верных положений, известных всем из книг; разбросанных и неясно формулированных собственных мыслей автора, почти сплошь спорных; совершенных вымыслов, навязываемых кому-то и потом победоносно разбиваемых, и, наконец, неверных суждений о людях, о которых он не имеет и понятия.

Личные мнения г. Аверкиева о русской живописи я оставляю без всякого возражения, потому что он судит по мере сил и способностей, какими наделила его природа. Тут ничего нельзя поставить в вину человеку. Иное дело факты. Знание их обязательно для того, кто их излагает. Аверкиев же считает возможным заменять вымыслом то, чего он не знает. Так, например, причины возникновения Товарищества ему неизвестны, и он

сочиняет свое. Спрашивая, откуда взялись «эти передвижники», сам же и отвечает:

«Несколько лет назад юные художники, даже ученики, повздорив с академическим начальством, оставили Академию и образовали свое общество для выставок. Они думали, что учинили род революции, хотя просто сделали скандал».

Ни одного слова правды. Образованию Товарищества не предшествовало ничего шумного. Его образовали вовсе не юные художники, а тем менее — ученики Академии. Г. Аверкиев, очевидно, что-то перепутал.

В ноябре 1863 года в Академии художеств произошел отказ 14 человек конкурентов на большую золотую медаль. Если бы г. Аверкиеву было известно, как и что именно произошло, то он, при желании быть справедливым, не употребил бы в применении к этому случаю слова: «повздорили» и «сделали скандал». Выход из Академии 14 человек ничего общего с образованием Товарищества не имеет, и решительно ничем с ним не связан. Товарищество возникло в 1870 году. Идея его родилась вне кружка молодых людей, и даже примкнули к Товариществу из числа 14 только *пять*, и то номинально. Теперь из них в Товариществе — трое [3].

Таким образом, г. Аверкиев рассказал возникновение не Товарищества, а какого-то фантастического общества, членов которого он вслед за тем аттестует уже вот как.

«Учинив скандал, «передвижники» вздумали разорвать не только с Академией, но и с искусством вообще. Они бросились в Италию единственно для того, кажется, чтобы иметь право бранить в качестве очевидца великих мастеров [4]. И то были не единичные исключения (?) — нет, таково было общее стремление. Мы своими глазами видели «передвижников» (?) в Ватикане пред «Преображением» Рафаэля, и своими ушами слышали, как они с тупоумным высокомерием *восклицали:* «Может быть, это и искусство, но я не видел летающих мужиков». Они думали поразить нас, полагая, что невежество уж бог знает какая невидаль».

К сожалению, г. Аверкиев, сочиняя клевету на передвижников, что они были охвачены *общим* стремлением ругать великих мастеров, просмотрел обстоятельство ничтожное, но предательское для него. Он своими ушами слышал, как передвижники восклицали (множественное число), а цитата обличает: *я* — число единственное. Что-нибудь одно, г. Аверкиев, или вы утверждаете заведомо ложь, или же... должны быть осмотрительнее и точно обозначить, сколько их было, и все ли восклицали, и, наконец, кто же это были: пенсионеры ли Академии, ученики, опытные художники?.. Да и когда г. Аверкиев был в Италии?..

Оканчивает г. Аверкиев свои приговоры «передвижникам» тоже довольно самонадеянно:

«Указания на то, что в русской живописи завелось что-то неладное,

делались и раньше нас; мы выразились только с большей откровенностью и, надеемся, с большею доказательностию».

Надежда совершенно напрасная.

Если бы дело только этим и ограничивалось, то художник, вероятно, смолчал бы: один раз больше или меньше его обработают — не все ли равно? Но *человек* смолчать не может, когда г. Аверкиев расточает грубые ругательства лицам, которых он не знает, а считает достаточным основанием для отзыва сплетню, распускаемую, как он говорит: «*...наиболее скромными и талантливыми художниками*».

Я решительно не понимаю, как мог «много и долго» думавший литератор написать нижеследующие строки (стр. 92): «Наконец, наиболее скромные и талантливые художники, непритворно любящие свое искусство, утверждают, что вся гибель в непомерной жажде известности и денег».

«Чтобы сбыть картину, рассказывали они нам, надо, чтобы она как можно больше нашумела. А чем нашуметь? Либо сюжетом позабористее, который понравился бы самым глупым газетам, либо кухней того гоголевского повара, который в перце видел всю суть. Наши московские меценаты ни уха ни рыла не понимают в искусстве; они покупают картины из тщеславия, чтобы о них писали в газетах. На картину, которая не нашумит, они и глазом не взглянут...» «Мы весьма верим, что наши меценаты именно таковы, какими их описывают художники...».

Последними словами г. Аверкиев, таким образом, расписался в том, что он берет всю ответственность чужих слов на себя. Удивительно, до чего в настоящее время легкомысленно и малоосторожно бросают клеветой и бранью направо и налево. Г. Аверкиев должен бы, кажется, понимать, какую обиду он наносит людям, ему неизвестным. Вынужденное молчание и невозможность ответа со стороны оскорбляемых не должно, да и не может, дать ему надежду считать себя правым. Г. Аверкиев должен понять, что после его выходки с ним если еще и могут говорить, то именно третьи лица, и притом такие, которые бы знали что-нибудь достоверно. В вашей газете уже и было возражение г. Аверкиеву одного возмущенного третьего лица [5], совершенно постороннего, но так как лицу этому дело тоже неблизко знакомо, судя по возражению, то я считаю своим личным долгом печатно сказать несколько слов. Поймет ли г. Аверкиев правильно мотивы, которые мною в этом руководят, или он будет объяснять их по-своему — все равно: оскорбление вчуже так глубоко чувствуется, что молчание знающих третьих лиц будет сообщничеством с оскорбителем. В вашей газете был назван П. М. Третьяков, московский собиратель картин. Раз он уже был назван, я буду говорить о нем же.

Сообщать я буду только факты, известные всем художникам, кому приходилось иметь с ним достаточное знакомство. Третьяков собирает картины русских художников чуть ли уже не 30 лет. Я знаю его давно и давно убедился, что на Третьякова никто не имеет влияния как в выборе картин,

так и в его личных мнениях. То же самое говорил мне и Перов, знавший его гораздо больше и ближе моего. Если и были художники, полагавшие, что на него можно было влиять, они должны были потом отказаться от своего заблуждения. Третьяков никогда не посещает мастерские художников в сопровождении лиц, которых можно было бы принять за суфлеров: он всегда один. Манера его держаться в мастерской и на выставках — величайшая скромность и молчаливость. Никто никогда не может сказать вперед, какая картина имеет вероятие быть им купленной. Картину он никогда не покупает поначалу, а тем более по эскизу. Только когда картина кончена совсем, она может стать предметом переговоров.

У каждого художника, что-нибудь работающего, Третьяков бывает несколько раз в году и всегда знает, что у кого двигается и как. Когда еще никто не знал о том, что В. В. Верещагин готовит коллекцию картин из времени покорения Ташкента, за $1^1/_2$ года до выставки 1874 года Третьяков был у него в мастерской в Мюнхене и тогда же указал, какие картины он желал бы приобрести. Картины Третьяков приобретал прежде в мастерской, когда еще никакого шума и отзыва не существовало; но лет семь тому назад он изменил свой обычай и теперь приобретает на выставках, а в мастерской только у очень хорошо известных ему художников. Изменил он свой обычай потому, что однажды не знавший его хорошо пейзажист, полагавший, что у Третьякова есть суфлеры, позволил себе сделать ему такое замечание, что нехорошо покупать в мастерской, что художник при этом рискует ошибиться и что следует покупать на выставке. С тех пор Третьяков всегда и на все выставки должен являться первым, чтобы иметь возможность не упустить намеченного. Во время аукциона верещагинских картин из Индии[6] Третьякова укоряли, что он надбавлял свои цены, не глядя даже на картину. Между тем у него по каталогу раньше было отмечено 54 номера, которые он «должен был приобрести» (как он выражался), и упустил из них только 3 или 4, да и те в настоящее время уже в галерее.

Итак, после фактов, которые обязательно должны быть поправлены, остается мнение Аверкиева, что любители все-таки ничего не понимают, а в одном месте статьи он говорит, что желал бы встретить немца, верующего в существование русской школы живописи, для того чтобы его просветить. Он может найти многих немцев, писавших о картинах Верещагина и о русской живописи на Всемирной выставке 1878 года. Я мог бы ему назвать французов и англичан, которые отзываются о русской живописи с уважением (напр. Вогюэ в «Revue des deux Mondes», 1882)[7], но так как г. Аверкиев непременно хочет немцев, то я укажу ему на Берлинское Археологическое Общество в Риме, издающее «Альбом рисунков Иванова»[8]. В предисловии к этому изданию говорится об особенностях русского гения в живописи.

Примите и проч. И. Крамской.[9]

НУЖНА ЛИ РУССКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ В РИМЕ?

Несколько времени тому назад в газете «Новое время» проскользнуло известие, что идея учреждения в Риме Академии художеств для русских пенсионеров близка к осуществлению и что на рекомендованный для того старый дом есть покупатель, а на вырученную сумму можно построить новый, на хорошем месте [1].

«Художественные новости» (официальный журнал нашей императорской Академии художеств) сказали об этом сообщении, что оно неточно, при этом заметили, что раньше всех пустила слух этот французская газета «Temps», которая даже назвала будущего директора [2]. «Новое время» не оставило заметки официального журнала без внимания, а очень ревниво и авторитетно сообщило следующее:

«Мы можем смело сказать почтенной редакции «Художественных новостей», что Академия художеств стала серьезно думать об открытии отделения в Риме только после того, как этот вопрос серьезно и впервые обсуждался на столбцах нашей газеты (в письмах из Италии г. М-е), где и были, между прочим, указаны первоначальные средства для устройства Академии — именно, продажа дома, принадлежащего России в Via dei Polacchi, дома, где так широко и без всякого основания разместились мелкие служащие при посольстве. Прежде же об Академии в Риме у нас только кое-когда заговаривали, но серьезно о ней не думали. Лучшего доказательства, что именно дело было начато на основании наших соображений, нечего и представлять, как обращение к средствам, указанным нашим корреспондентом, именно продаже дома, о существовании которого никто не знал. Затем, наше сообщение безусловно точно во всех подробностях. Министерство иностранных дел, говорят «Худож[ественные] нов[ости]», еще не дало официального согласия на уступку дома: это не меняет дела, как, например, не изменяет его и имя будущего директора Римской Академии. Во всяком случае желающих этого места есть немало даже и помимо лиц, имена которых появились в газетах. В дополнение к сообщенным сведениям можем добавить, что теперь есть другой покупщик, предлагающий за уступаемый в Риме дом уже 700 тысяч франков» [3].

Итак, стало быть, дело решенное: корреспондент «Нового времени» знает гораздо больше редакции официального академического журнала. Что за туман такой? В Риме учреждается Академия художеств для пенсионеров Петербургской Академии, а лица, интересующиеся делом искусства, весьма мало об этом знают; дело такой важности проходит под сурдинкой, без обсуждения вопроса не только обществом или печатью, но даже и Советом императорской Академии художеств, иначе официальная редакция знала бы больше корреспондента газеты. Удивительное время! Вещи подобного рода возможны и осуществляются с такою простотою и

легкостью. Но какие же причины побуждают учредить в Риме русскую Академию художеств? Нельзя же серьезно думать, чтобы для этого было достаточно одного желания кого-либо жить в Италии за хорошее жалованье; точно так же мало резона и в том, что у нашего министерства иностранных дел есть дом в Риме, посольству почти не нужный! В последней заметке «Нового времени» говорится еще о статье г. М-е, в которой этот вопрос серьезно обсуждался. Я не знаю, кто это г. М-е и какие его заслуги перед русским искусством, чтобы Академия могла обратить столь серьезное внимание на его статью; остается предположить, что в самой статье и в доводах г. М-е в пользу его идеи было так много убедительности, что его советы решились осуществить.

Я очень хорошо помню, что более года тому назад в «Новом времени» был напечатан один фельетон, где говорилось об этом, но как мне тогда показалось, доводы были вовсе неубедительны, и доводы именно по существу предмета. Указание на средства нельзя считать доводами. Необходимо доказать, что Академия нужна, а какие средства — все равно. Очень сожалею, что не имею самой статьи под руками, и потому буду передавать ее суть своими словами, но я очень хорошо помню все содержание статьи и думаю, что и сам автор не найдет искажений, а ошибки, если нужно, поправит и восстановит.

Статья начиналась с сетования на исключительное пристрастие русских художников, особенно молодежи, к Парижу; что пристрастие это ошибочно, даже пагубно, и что считать Париж серьезным художественным центром — есть непростительное увлечение, и что, напротив, забытые теперь Италия и Рим (бывшие когда-то обетованною землей для всех художников) должны быть снова главным предметом внимания и должны возвратить к себе прежнее первенствующее положение по части искусств. Эта мысль как мысль может иметь в свою пользу много голосов. Но чтобы она была исключительно справедливой, с этим согласиться нельзя, потому что после смерти двух великих школ живописи — итальянской и голландской, во Франции сделано больше всего для живописи. Там зародилось новое, современное нам и живое искусство, не подражательное, а оригинальное. Изучать необходимо и то и другое. Еще менее можно считать эту мысль достаточной для того вывода, который делается, то есть необходимости учреждения Академии [...] достаточна ли она сама по себе, для того чтобы отсюда можно было прийти к необходимости учреждения Академии? В одном сопоставлении только ужасно много странного. Что ж следует из того, что молодые пенсионеры увлекаются Парижем? И как их от этого увлечения отрезвить? Недостаточно ли простой рекомендации Совета Академии художеств каждому пенсионеру? Ведь пенсионерам дается от Академии инструкция, как заниматься за границей, на что обращать наибольшее внимание [4] и т. д. Прежде бывали и указания, где жить. Если все дело в увлечении, то, мне кажется, достаточно выбора; а непослушных ведь

можно и лишить пенсиона, если уж считать пребывание в Риме необходимым для правильного развития молодого таланта. Неправда ли, что это решение самое рациональное?

Но в статье кроме этого главного довода есть и другие. Например, там говорится, что те молодые люди, которые попадают в Рим, не имея официального пристанища, долго не могут устроиться ни с мастерской, ни с другими жизненными задачами, ни разобраться в художественных памятниках, и без руководителя долго не могут уяснить себе, какие сокровища художественные заслуживают наиболее пристального изучения и какие нет, словом, теряют много дорогого времени, которое пропадает, так сказать, непроизвод[ительно]. Разберем это.

Первое беспомощное положение русского пенсионера состоит в том, что молодой человек, попадая в незнакомый город, находится в лесу. Но неужели это серьезная причина заводить в каждом таком городе от правительства пристанище с наставниками и провожатыми? Второе же беспомощное положение русских художников — неумение их разобраться в художественных памятниках — серьезнее, конечно, но зато оно решительно не заслуживает такого исключительного внимания, и поправлять это надо не в Риме, а в Петербурге. Что же это за невежественные молодые люди? И что же это за пенсионеры, которые без руководства не могут ступить шагу? Заметьте, пенсионеры (русские) моложе 30 лет теперь не бывают. Для таковых, мне кажется, достаточно было бы и книг, гидов, критических исследований, описаний и прочего, и опять-таки инструкций. И, наконец, те пенсионеры, которые знают, зачем они едут за границу, сумели всегда разобраться. Потеря же времени при этой умственной работе скорее полезна, так как самостоятельный разбор и штудирование мастеров и памятников прочнее залегает и в памяти и в сознании.

Идейных причин, кроме приведенных мною, в статье больше не находится. Но там есть много других практических причин, в сущности, весьма интересных и любопытных. Высказав мысли, изложенные мною выше, г. М-е продолжает: «Франция и Испания имеют свои Академии, а Россия нет! Как было бы хорошо, если бы и мы завели свою в Риме: для этого правительству даже и расходов делать не нужно. Тут в Риме есть дом, принадлежащий Министерству Иностранных Дел, и там бог знает кто живет, кто и права-то никакого не имеет! Мало того, люди с фиктивными правами на казенную квартиру отдают их за деньги каким-то итальяшкам! Какая жалость! А бедным пенсионерам приходится брать мастерские — и плохие и маленькие — лишь бы подешевле. Что же касается Директора Академии, то вот здесь есть в Риме два старожила, уважаемые художники такие-то...» Об жалованье директору благоразумно умалчивается: это разумеется само собою.

Господи, что за туман такой! Если нужна Академия, ну и доказывай, что она *именно нужная во всяком случае*! Нужна сама по себе

и не из подражания Франции, а именно потребности Русского искусства вызывают эту необходимость. А так, по дороге, что вот, дескать, дом следовало бы отнять от одного министерства и приспособить Академии, тем более что есть кто-то, кому, может быть, климат Петербурга нездоров, и жить ему приятно было бы в Италии,— это имеет за себя весьма мало резонов. Если пенсионерам мало содержание (а оно действительно недостаточно) — увеличьте его. Это не составит более 3-х тысяч в год; во всяком случае, расход этот на целые 25 лет будет меньше заведения какой-то Академии, где необходим Директор, Советники, Канцелярия и еще штат прислуги. Впрочем, я думаю, что автор обмолвился нечаянно таким страшным словом, как Академия. Ведь это значит: классы, мастерские, регламент... для 3—4-х пенсионеров?!! И это-то после десятилетнего учения в Петербурге? Повторяю, подумайте только серьезно, что ученик Петербургской Академии художеств раньше 29 лет редко когда может кончить курс по живописи!! Шутите вы этим? В 30 лет он поедет еще учеником в Рим... на сколько лет?.. На шесть (пенсионерский срок для исторического живописца). Да что же это такое в самом деле? Кто же это решает таким образом судьбу Русского художника и Русского искусства?

ПРИМЕЧАНИЯ

ПРИМЕЧАНИЯ К ПИСЬМАМ

1879

351

1. Ответ на вопрос П. М. Третьякова, не нуждается ли Крамской в деньгах. Полагая, что работа над большой картиной лишила его возможности исполнять заказы ради заработка, Третьяков 10 января 1879 г. писал художнику: «Мне как-то не удалось спросить Вас, не нужно ли Вам денег? Так как теперь до Передвижной выставки Вам невозможно принимать какие-либо заказы, то в деньгах может случиться надобность».

2. Павлов — лицо неизвестное.

3. Лавровская Елизавета Андреевна (1845—1919), в замужестве кн. Цертелева — известная русская певица, профессор Московской консерватории (с 1888 г.).

Крамской исполнил ее портрет, экспонировавшийся на седьмой передвижной выставке 1879 г. После смерти художника портрет был приобретен у его наследников для Русского музея.

4. Крамской имеет в виду собрание П. М. Третьякова.

5. Макс Габриэль (1840—1915) — немецкий художник. Крамской пишет о выставке его картины «Иисус Христос», состоявшейся в январе — феврале 1879 г. в Петербурге в помещении Художественного клуба, а затем — Общества поощрения художников.

6. «Антрепренером», то есть устроителем этой выставки, сопровождавшейся усиленной рекламой, являлся собственник картины, владелец художественного магазина в Праге — Леман.

7. Крамской подчеркивает, что повышенный интерес публики к произведению Г. Макса был вызван главным образом своеобразным выражением, которое художник придал главам Христа.

8. Таким «храбрым» человеком оказался сам Крамской, опубликовавший в газете «Новое время» (1879, 1 февраля, № 1052) статью, посвященную критическому разбору творчества Г. Макса — см. в данном томе статью «За отсутствием критики».

354

1. Никополь — город в Болгарии, один из укрепленных пунктов турецкой армии во время русско-турецкой войны 1877—1878 гг. Был взят русскими войсками 4 июля 1877 г.

2. Поленов не принял этого заказа и рекомендовал Крамскому обратиться по этому поводу к Е. К. Макарову.

355

1. Крамской отсылал Репину свой рисунок «Встреча войск», исполненный в 1879 г., принадлежащий Ивановскому областному художественному музею.

2. Мамонтов Савва Иванович (1844—1909) — промышленник, меценат. В его подмосковном имении Абрамцево (ныне Музей-усадьба) жили и работали русские художники: И. Е. Репин, В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова, В. М. Васнецов, В. А. Серов, М. А. Врубель, И. С. Остроухов, Н. В. Неврев, скульптор М. М. Антокольский и другие.

Рисунок, посланный Крамским, был воспроизведен в альбоме «Рисунки русских художников», изданном С. И. Мамонтовым в 1880 г. В этом альбоме были воспроизведены еще два произведения Крамского 1879 г.: «Вечер на даче» (Гос. Русский музей) и «Головка» (местонахождение неизвестно).

3. Седьмая передвижная выставка, открывшаяся в Петербурге 26 февраля 1879 г.

4. Крамской пишет о следующей заметке, опубликованной в разделе «Хроника» в газете «Новое время» 23 января 1879 г., в № 1049: «В начале великого поста Товарищество передвижных выставок намеревается открыть свою VII выставку картин. О месте открытия теперь еще не может быть объявлено вследствие некоторых затруднений, встречаемых Товариществом по примеру прошлых двух лет при приискании помещения для своих выставок («VI выставка в путешествии»)».

356

1. См. письмо 354 и прим. 2 к нему.

2. Произведение В. Д. Поленова 1879 г., экспонировалось на седьмой передвижной выставке 1879 г., приобретено С. М. Третьяковым, впоследствии включено в состав Третьяковской галереи.

3. Крамской пишет о своей картине 1880 г. «Лунная ночь», экспонировавшейся на восьмой передвижной выставке 1880 г. под названием «Ночь». В письме к П. М. Третьякову (см. письмо 367) Крамской называет ее также «Старые тополя». Картина была приобретена С. М. Третьяковым, находится в Гос. Третьяковской галерее.

4. В письме от 1 февраля 1879 г. Поленов писал Крамскому о том, что рисунок, присланный им С. И. Мамонтову (см. письмо 355 и прим. 1 и 2 к нему), произвел на всех видевших его сильное впечатление: «Когда Репин открыл рисунок,— писал Поленов,— все смолкло, и так почти час все находились под тихим, грустным настроением».

357

1. Ответ на письмо Репина от 2 февраля 1879 г., в котором он сообщает Крамскому, что по ранее намеченным условиям С. И. Мамонтов платит каждому участнику издаваемого им альбома (см. прим. 2 к письму 355) по 100 рублей за рисунок, приобретая его таким образом в собственность с правом воспроизведения. Репин просил Крамского сообщить, на каких условиях он позволит сфотографировать рисунок в случае несогласия его с условиями Мамонтова.

2. Предложение Крамского, по-видимому, не было осуществлено.

3. По-видимому, доктор А. А. Леман. В 1876 г. Крамской исполнил его портрет. Местонахождение портрета неизвестно.

4. Ответ на слова Репина о том, что рисунок Крамского «Встреча войск» чрезвычайно растрогал его жену Веру Алексеевну.

358

1. Письмо А. С. Суворина и «удостоверение от 2 лиц», упоминаемое Крамским, не сохранились.

Имеется в виду воспроизведение портрета Л. Н. Толстого работы Крамского в издании «Les contemporains russes» («Русские современники»). Суворин предполагал осуществить это издание при помощи фотогравюрной мастерской Гупиля в Париже.

359

1. См. т. 1, прим. 4 к письму 321.
2. В. М. Васнецов экспонировал на седьмой передвижной выставке картину 1879 г. «Преферанс», находящуюся в Гос. Третьяковской галерее, и «Этюд» (портрет крестьянина), местонахождение которого неизвестно.
3. К. Е. Маковский экспонировал на седьмой передвижной выставке в Петербурге следующие произведения: «Дети в лесу», «Дети в поле», портрет В. А. Кочубей, портрет ***, портрет Ю. П. М. и картину «Русалки», находящуюся в Гос. Русском музее. Местонахождение остальных перечисленных здесь произведений неизвестно.
4. А. А. Харламов экспонировал на седьмой передвижной выставке в Петербурге картину «Итальянские дети» (местонахождение неизвестно), Ю. Я. Леман — картину «Дама в костюме времен Директории»; произведение под таким же названием, датированное 1881 г., было приобретено П. М. Третьяковым.
5. См. т. 1, прим. 6 к письму 338.
6. Можно предположить, что Общество выставок художественных произведений также имело в виду построить помещение для своих выставок.
7. Картина «Лето» («Летнее утро. Царство лягушек») находилась в собрании Д. П. Боткина в Москве, местонахождение ее в настоящее время неизвестно.

360

1. Поленов, узнав о прорыве своей картины «Лето», послал Крамскому набросок с нее с просьбой пометить на нем место прорыва.
2. Сидоров Александр Исидорович (1835—1906) — художник-реставратор, длительное время работавший в Эрмитаже, где состоял младшим помощником хранителя.
3. А. И. Куинджи экспонировал на седьмой передвижной выставке картины 1879 г. «После дождя», «Березовая роща» и «Север», находящиеся в Гос. Третьяковской галерее.

361

1. Дата написана рукой В. В. Стасова.
2. Крамской отвечает на письмо В. В. Стасова от 17 февраля 1879 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15), в котором он сообщает о беспокойстве Репина по поводу организации передвижной выставки, открытие которой, как об этом были ранее осведомлены московские члены Товарищества, предполагалось 12 февраля.
3. Картина 1879 г., находящаяся в Гос. Русском музее.
4. Ответ на письмо Стасова от 17 февраля 1879 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15), в котором Стасов писал: «Был ли у Вас «Миша Микешин»... Я его отправил к Вам и Григоровичу. Он приходил просить моей статьи для какого-то его «альбома» (в удовлетворение подписчиков, за недоданную «Пчелу») (см. т. 1, прим. 6 к письму 219), но я сразу отказался... А когда он требовал совета, к кому адресоваться, то я ему и указывал на самых «разношерстных» людей...»

5. Вопрос Крамского был вызван следующими словами Стасова в письме от 17 февраля 1879 г.: «А вот видите, как я был прав, нападая на Вас за Юпитеров, Аполлонов etc. Вот враги и нападают и корят двоедушием...»

Стасов имел в виду свои «нападки» на Крамского в связи с его статьей «За отсутствием критики» (см. в данном томе раздел «Статьи», а также письмо 351 и прим. 5, 6, 7 и 8 к нему, письмо 491 и прим. 2 к нему). Он полагал, что, разоблачая антихудожественность картины Г. Макса «Иисус Христос» и противопоставляя ей примеры подлинного творчества, Крамской не должен был ссылаться при этом на произведения классического искусства, но писать в первую очередь о произведениях современных художников.

«Врагом» Стасов называл в данном случае А. З. Ледакова. 11 февраля 1879 г. появилась его статья «Два художественные критика, везущие одну колесницу» («С.-Петербургские ведомости», № 42). Ледаков сопоставлял статью Крамского «За отсутствием критики» со статьей Стасова «Два писателя «С.-Петербургских ведомостей» («Новое время», 1878, 23 ноября, № 984), в которой Стасов, полемизируя с Ледаковым, возражал против ориентации художников на мифологические сюжеты. Обращение Крамского к памятникам классического искусства и отрицание Стасовым мифологических сюжетов Ледаков рассматривал как выражение двух противоположных точек зрения на искусство. Вместе с тем, искажая взгляды Крамского, обвиняя его в двоедушии, он утверждал, что Крамской писал свою статью «одрапировавшись в классическую тогу».

362

1. Крамской начинает свое письмо вольно интерпретированной фразой гоголевского Тараса Бульбы. В данном случае он повторяет Репина, который в письме к нему от 17 февраля 1879 г. этими словами выразил свою радость по поводу отзыва Крамского о седьмой передвижной выставке, и в частности о его картине «Царевна Софья» (см. письмо 359).

2. «Иностранным элементом» Крамской называет в данном случае русских художников, живших за границей в Париже и являвшихся в то же время участниками передвижных выставок.

3. Речь идет о картине А. А. Харламова «Итальянские дети».

4. Репин писал Крамскому: «За «Софью» мою только еще пока один человек меня журил и крепко журил, говорит, что я дурно потерял время, что это старо и что это, наконец, не мое дело, и что даже он будет жалеть, если я с моей «Софьей» буду иметь успех...»

Репин имел в виду Стасова (см. об этом письмо 373 и прим. 1 к нему).

363

1. Картина, экспонировавшаяся на седьмой передвижной выставке; местонахождение ее неизвестно.

364

1. Коллективное письмо московских членов Товарищества, в котором они осуждали задержку сроков открытия седьмой передвижной выставки (см. письмо 361 и прим. 2 к нему), не обнаружено.

2. Крамской пишет о третьей выставке Общества выставок художественных произведений (см. т. 1, письмо 205 и прим. 2 к нему), на которой экспонировалась картина Макарта «Ромео и Джульетта».

3. См. прим. 3 к письму 360.

4. См. прим. 2 к письму 359.

5. Неизвестно, о каком произведении В. М. Васнецова пишет Крамской.

6. На седьмой передвижной выставке Поленов экспонировал следующие произведения: «Бабушкин сад» (см. письмо 356 и прим. 2 к нему), «Лето» (см. прим. 7 к письму 359) и картину 1878 года «Рыбачки» («Удильщики»), принадлежавшую московскому коллекционеру И. М. Матвееву; нынешнее местонахождение ее неизвестно.

7. Крамской имеет в виду картину В. Е. Маковского «Осужденный» (см. прим. 3 к письму 361).

365

1. Речь идет о приобретении С. М. Третьяковым картины «Лунная ночь» (см. письмо 356 и прим. 3 к нему).

П. М. Третьяков в письме к Крамскому от 28 февраля 1879 г. высказывал предположение, что Крамской продаст ее С. М. Третьякову дешевле назначенной цены, так как С. М. Третьяков «не совсем публика», то есть собиратель, искренне и серьезно любящий искусство.

2. Младший сын Крамского, умерший в марте 1879 г.

3. Ответ на упрек П. М. Третьякова в том, что Товарищество плохо рекламирует свои выставки. «...Может быть, Ваше серьезное Товарищество хочет совсем обойтись без объявлений? — писал Третьяков Крамскому 28 марта 1879 г.,— под лежачий камень и вода не течет...».

4. Объявления об открытии седьмой передвижной выставки публиковались начиная с 20 февраля 1879 г. в течение функционирования выставки в следующих газетах: «С.-Петербургские ведомости», «Голос», «Новое время», «Молва», «Петербургская газета», «Петербургский листок», «Новости», и в иностранных газетах, издававшихся в Петербурге: «Journal de Ste Petersbourg» и «St. Petersburger Zeitung».

5. См. прим. 2 к письму 364.

6. Ответ на слова Третьякова, который 17 марта 1879 г. писал Крамскому: «...в Товарищество-то понабирается чуждого элемента порядочно: к чему Вам иноземцы, или Литовченко, или мазурик Маковский».

К «иноземцам» Третьяков, как и Крамской, относил русских художников, поселившихся за границей (см. письмо 362 и прим. 2 к нему).

Творчество этих художников, и в особенности К. Е. Маковского — автора больших исторических композиций, лишенных подлинного историзма, и парадных портретов, не встречало признания со стороны Третьякова.

366

1. Неясно, о какой картине идет речь. Кроме картины «Задворки» (см. письмо 363) на седьмой передвижной выставке экспонировались произведения А. А. Киселева: «Жатва», «Малороссийская деревня», «Паром на Донце», «Перед бурей», «У речки».

367

1. См. прим. 3 к письму 356 и прим. 1 к письму 365.

2. Здесь в оригинале вырван кусок бумаги.

3. Крамской сообщает П. М. Третьякову о том, что седьмую передвижную выставку посетил Александр II.

4. Здесь в оригинале также вырван кусок бумаги.

368

1. Черкасский Владимир Александрович (1824—1878) — общественный деятель, публицист, близкий славянофильским кругам. С 1860 по 1870 г. был московским городским головой.

В 1879 г. Крамской исполнил по заказу Московской городской думы его портрет, находящийся в настоящее время в Гос. Историческом музее в Москве.

2. О портретах Ю. Ф. Самарина см. т. 1, письмо 282 и прим. 1 к нему, письма 285, 287, 297—299.

369

1. См. письмо 358 и примечание к нему.

370

1. Самарин Николай Федорович (1829—1892) — мировой посредник Богородского уезда Московской губернии, впоследствии предводитель дворянства там же.

2. Самарин Дмитрий Федорович (1831—1901) — общественный деятель, гласный московского земства; публицист, издатель сочинений своего брата Ю. Ф. Самарина.

3. Телеграммы, о которых пишет Крамской, и переписка его с Самариным, не обнаружены.

4. Ответ на похвалу П. М. Третьякова портрету А. И. Васильчикова работы Крамского 1878 г., экспонировавшемуся на седьмой передвижной выставке.

Портрет принадлежит в настоящее время Новгородскому музею.

371

1. Повторение портрета М. Е. Салтыкова-Щедрина находится в Институте русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом).

2. Крамской имеет в виду статью В. В. Стасова «Художественные выставки», опубликованную в газете «Новое время» 8,14 и 15 марта 1879 г., № 1086, 1092, 1093.

3. Речь идет о статье А. М. Матушинского «Художественная хроника», опубликованной в газете «Голос» 29 марта 1879 г. № 88, за подписью «Эм.».

4. Ледаков Антон Захарович, учился в 1850-х гг. в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, откуда был исключен, но в феврале 1859 г. по предписанию министерства имп. двора прислан в Академию художеств для продолжения обучения. Будучи весьма посредственным художником, перешел к литературно-критической деятельности. В своих статьях, отличавшихся крайней ограниченностью суждений, подвергал резкой критике передовое реалистическое искусство, деятельность Товарищества передвижников. Но бездарность Ледакова как художественного критика заставляла и самые реакционные академические круги отмежевываться от его выступлений. «...Ледаков принадлежит к ничтожнейшим личностям,— писал П. Ф. Исеев в одной из своих докладных записок президенту Академии,— а как художник крайняя бездарность; был когда-то в Академии, либеральничал, а когда пришлось... (неразборчиво.— *С. Г.*), то

выдал всех своих единомышленников, сам же вышел сухим» (ЦГАЛИ, ф. № 647 Академии художеств, д. 13).

372

1. Ответ на предложение П. М. Третьякова приобрести портрет жены художника, написанный Крамским в 1879 г., экспонировавшийся на седьмой передвижной выставке. «Я находил бы его в своей коллекции Ваших работ — необходимым»,— писал Третьяков Крамскому 26 апреля 1879 г.

В 1935 г. этот портрет был приобретен Гос. Третьяковской галереей у наследников художника.

2. Ответ на сообщение Третьякова о большой посещаемости седьмой передвижной выставки в Москве.

3. Крамской сообщает о сроке приезда своей семьи, жившей лето 1879 г. под Москвой, в Жуковке, близ. Кунцева, где проводили летние месяцы Третьяковы.

373

1. Картина Репина «Царевна Софья» встретила множество отрицательных отзывов. Резкой критике подвергла эту картину реакционная пресса. Репин, естественно, наиболее болезненно отнесся к критике, которая исходила от Стасова. Высоко оценивая седьмую передвижную выставку в целом, Стасов не только в своих беседах и в переписке с Репиным и Крамским, но и в печати выступил с суровой критикой произведения Репина, утверждая, что историческая живопись не является его призванием (см. письмо 371 и прим. 2 к нему).

В данном случае Крамской, очевидно, имеет в виду и те отзывы, которые картина Репина встретила во время экспозиции ее в Москве. Здесь подвергалась критике собственно историческая концепция картины, трактовка образа Софьи. Наиболее критический разбор этого произведения содержала статья «*» *— Передвижная выставка», опубликованная в газете «Московские ведомости» (1879, 16 апреля, № 95).

2. Ивачев Василий Яковлевич — хозяин дачи, которую Крамской снял в Жуковке.

374

1. Речь идет о картине А. И. Куинджи «После дождя».
2. Последние слова подчеркнуты синим карандашом, по-видимому, Стасовым.
3. Наталия Васильевна Феофанова — гувернантка детей Третьяковых.
4. Риба Иосиф Вячеславович — органист и музыкальный педагог, обучавший музыке детей Третьяковых.
5. См. письмо 372 и прим. 1 к нему.

375

1. См. письмо 374 и прим. 3 и 4 к нему.

376

1. Крамской пишет о раме для картины К. Е. Маковского «Русалки», экспонировавшейся на седьмой передвижной выставке в Петербурге и Москве. Картина не была предназначена для показа в провинции.

2. См. прим. 1 к письму 372.

377

1. Речь идет о рамах для произведений, принадлежавших Третьякову, бывших на передвижной выставке.

2. Сергеев — лицо неизвестное.

3. У К. Т. Солдатенкова было недоразумение с Товариществом передвижников в связи с запоздалой доставкой ему рамы для картины И. И. Шишкина «Полдень» («Перелесок») (см. т. 1, письмо 167 и прим. 1 к нему).

4. Общим собранием членов Товарищества передвижных художественных выставок 21 марта 1879 г. в состав Правления Товарищества были выбраны П. А. Брюллов, К. В. Лемох, Н. А. Ярошенко и кандидат — М. П. Клодт.

Крамской был снова избран членом Правления в результате выборов 1880 г.

378

1. «Голова Христа» — фрагмент картины «Христос в пустыне» — в гравюре Панемакера была воспроизведена в журнале «Живописное обозрение», 1880, 17 мая, № 20. Текст, сопровождавший воспроизведение, гласил: «Христос в пустыне». Это замечательное произведение появится у нас в виде экстренной премии в гравюре, исполненной в Париже лучшим из современных граверов — Паннемакером».

379

1. Речь идет о двух иллюстрациях Крамского к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»: «У лукоморья дуб зеленый» и «Голова». Обе иллюстрации были воспроизведены в журнале «Живописное обозрение», 1880, 24 мая, № 21.

Первая из этих иллюстраций принадлежит Гос. музею А. С. Пушкина в Ленинграде, вторая — Гос. Третьяковской галерее.

2. Доре Густав (1832[33?] — 1883) — французский художник, иллюстратор.

380

1. Бобров Виктор Алексеевич (1842—1918) — портретист, приобрел известность своими работами в области офорта. Участвовал в качестве экспонента на передвижных выставках (1880-е гг.).

381

1. Картину 1879 г. «Проводы новобранца», приобретенную вел. кн. Владимиром Александровичем; в настоящее время картина находится в Гос. Русском музее.

382

1. То есть натягивают на подрамник картину «Хохот» («Радуйся, царю иудейский!»).

383

1. Шубинский Сергей Николаевич (1834—1913) — историк, журналист консервативного направления. Редактировал (1875—1879) журнал «Древняя и новая Россия», с 1880 по 1913 г. — журнал «Исторический вестник», основанным им совместно с А. С. Сувориным.

2. Упоминаемый портрет А. А. Иванова в гравюре Крамского был воспроизведен в книге «Александр Андреевич Иванов, его жизнь и переписка. 1806—1858». Изд. Михаил Боткин, СПб., 1880.

По-видимому, в данном случае, напоминая об этом портрете, Крамской предполагал воспроизведение его при публикации в журнале «Исторический вестник» (1881, август) его статьи «Художник А. А. Иванов и его значение для русского искусства» (см. в данном томе раздел «Статьи»). Однако портрет не был воспроизведен в этом журнале.

385

1. Ответ на вопрос П. М. Третьякова в письме от 27 декабря 1879 г.: «Не нужны ли Вам деньги? уговор был быть со мной без церемонии».

2. За картину «Христос в пустыне».

3. Крамской имеет в виду поездку за границу в 1869 г. и в Крым в 1871 г.

4. Поездка Крамского за границу в 1876 г.

5. В 1877 г. А. П. Боголюбов передавал Крамскому приглашение Терещенко приехать в Киев, по-видимому, для исполнения портретов. Крамской не принял этого приглашения.

6. «Я слышал от Соф[ии] Ник[олаевны],— писал Третьяков 27 декабря 1879 г. Крамскому,— что Вы будете делать портрет Васильчикова с фотографии, между тем Вы в Москве мне говорили, что более писать с фотографий *ни за что* не будете... если же деньги опять отвлекают Вас от картины — очень жаль».

Далее Третьяков интересуется, на каких условиях, даром ли, Крамской исполнил ряд портретов, и заканчивает свое письмо извинением: «Извините за вмешательство в Ваши дела, но это мне нужно знать собственно для моего дела».

7. Третьяков убеждал Крамского исполнить по фотографии портрет А. А. Иванова и считал, что «священной» обязанностью Крамского является создание, так же по фотографии, портрета поэта И. С. Никитина.

8. См. прим. 4 к письму 370.

9. Портрет Федора Петровича Корнилова (1809—1895), московского губернатора, члена Государственного совета, экспонировавшийся на седьмой передвижной выставке. Местонахождение его неизвестно.

10. Портрет Екатерины Никтополиновны Корниловой (1820—1897), находящийся в Музее искусств Узбекской ССР в Ташкенте.

1880

386.

1. Неизвестно, о какой «интересной конференции» пишет Крамской. 9 января 1880 г., среда — день, в который обычно у Менделеева собирались его друзья, и в том числе художники-передвижники.

387

1. В. В. Стасов по поручению В. В. Верещагина спрашивал Крамского, не согласится ли он исполнить рисунки для ежемесячного «Журнала Скрибнера», издававшегося в Америке. В 1880 г. в этом журнале печатались статьи, посвященные Петру I, с иллюстрациями русских художников.

2. Речь идет о книге «Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка», СПб., 1880.

3. Крамской вольно цитирует письмо А. А. Иванова к сестре [Рим. Весна 1846]. Там же, стр. 218.

4. Гурьев Александр Дмитриевич (1786—1865) — граф, сенатор, председатель департамента экономии Государственного совета; с 1857 г. — председатель комиссии по построению Исаакиевского собора в Петербурге.

Эпизоду, о котором упоминает Крамской, посвятил два своих выступления А. И. Герцен на страницах «Колокола»: л. 26 от 15 октября 1858 г., стр. 216— «О бороде А. А. Иванова»; л. 28 от 15 ноября 1858 г., стр. 232 — «Иванова борода и Гурьев лоб». (А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. XIII, М., Изд-во Академии наук СССР, 1958, стр. 352 и 391).

В книге об А. А. Иванове (см. прим. 2 к данному письму) этот эпизод описан М. П. Боткиным (стр. XXVIII).

5. То есть к эскизам на евангельские и библейские сюжеты, на сюжеты из античной мифологии, над которыми А. А. Иванов работал с конца 1840-х гг.

6. Крамской имеет в виду античную скульптуру (IV в. до н. э.) «Юпитер Олимпийский» («Зевс из Отриколи»).

7. См. т. 1, письмо 151 и прим. 1 к нему.

8. См. т. 1, письмо 68 и прим. 2 к нему.

9. Изображение Иоанна Крестителя в картине А. А. Иванова «Явление Христа народу» (1837—1857), находящейся в Гос. Третьяковской галерее.

10. Крамской упоминает картину А. А. Иванова «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения» (1834), находящуюся в Гос. Русском музее в Ленинграде.

11. То есть до революционных событий 1848—1849 гг., которые поколебали взгляды Иванова на вопросы религии и в конечном итоге повлияли на отношение к собствен-

ному творчеству, лишив возможности продолжать работу над картиной «Явление Христа народу».

12. Шопенгауэр Артур (1788—1860) — немецкий философ-идеалист. Крамской упоминает его в данном случае как философа, воззрения которого отличались крайним пессимизмом.

13. Статья В. В. Стасова об А. А. Иванове была опубликована в январской книге журнала «Вестник Европы» за 1880 г.

388

1. Крамской имеет в виду свое письмо к П. М. Третьякову от 29 декабря 1879 г. (см. письмо 385).

2. 4 января 1880 г. Третьяков писал Крамскому о том, что П. С. Шиловский, член Московского общества любителей художеств, мог бы уступить ему один из этюдов А. А. Иванова, однако только лишь в обмен на какое-либо другое произведение. Он полагал, что П. С. Шиловский всего охотнее мог бы обменять этюд Иванова на портрет своей жены, балерины П. П. Лебедевой, работы Крамского. Однако, зная занятость Крамского, Третьяков не счел возможным предлагать ему эту работу.

3. Михаилу Петровичу Боткину, который издал книгу при самом деятельном участии В. В. Стасова как составителя ее.

390

1. Васильчиков Александр Алексеевич (1832—1890) — директор Эрмитажа с 1879 по 1888 г., почетный член Академии художеств с 1879 г.

В 1883 г. Крамской исполнил его портрет, местонахождение которого неизвестно.

2. Крамской спрашивает о художнике Александре Степановиче Янове (1857—1918), историческом живописце, театральном декораторе и иллюстраторе.

392

1. Антокольский собирался в это время из Парижа в Петербург, где 15 марта 1880 г. открылась персональная выставка его произведений.

2. Гинцбург Гораций Осипович (1833—1909) — петербургский банкир, меценат, покровительствовавший М. М. Антокольскому.

Крамской исполнил его портрет, экспонировавшийся на девятой передвижной выставке 1881—1882 гг. Местонахождение портрета неизвестно.

3. «Голова Иоанна Крестителя» — произведение М. М. Антокольского 1877 г. (мрамор и бронза), находящееся в Гос. Русском музее.

4. «Голова Мефистофеля» — произведение М. М. Антокольского 1879 г. (мрамор), находящееся в частном собрании в Ленинграде.

5. Мраморный барельеф с изображением художника Марка Горациевича Гинцбурга (ум. 1878 г.).

6. Егоров Евдоким Алексеевич (1832—1891) — сын профессора исторической живописи А. Е. Егорова, имел керамическую мастерскую в Париже. Знакомство с ним способствовало увлечению керамикой русских художников — Репина, Поленова, Боголюбова, Савицкого и других, живших в Париже и работавших в мастерской Егорова.

Будучи тяжело болен, Егоров жил в нужде. Антокольский просил Крамского содействовать распространению его работ в России, экспонировать их на передвижных выставках.

7. Крамской пишет о книге, посвященной А. А. Иванову (см. прим. 2 к письму 383), и о статье В. В. Стасова, посвященной также Иванову (см. прим. 13 к письму 387), вызвавшей критические замечания Антокольского.

8. См. прим. 5 к письму 387.

393

1. Попова Анна Ивановна (1860—1940) — в замужестве Менделеева. Занималась живописью, училась в Академии художеств у П. П. Чистякова. Автор книги «Менделеев в жизни» (изд. М. и С. Собашниковых, 1928), в которой уделила значительное место рассказу о художниках-передвижниках, связанных дружескими отношениями с ее мужем, Д. И. Менделеевым.

2. Речь идет о картине Крамского «Лунная ночь» (см. письмо 356 и прим. 3 к нему, письмо 367). На одном из предварительных этапов работы над этой картиной художнику позировала А. И. Попова.

394

1. Крамской пишет о четвертой выставке Общества выставок художественных произведений, на которой находились следующие произведения В. Д. Орловского: «Ручей (мотив из Кисловодска)», «Лесок Хиври (Полт. губ.)», «Жниво», «Над потоком (мотив из парка в Кисловодске)», «Разлив (шалаш паромщиков на Днепре)», «Хуторок (Полтав. губ.)», «Пейзаж (мотив из Украины)».

395

1. Зиновьев Митрофан Иванович — жанрист, рисовальщик, сотрудничавший в 1870—1880-х гг. в журналах «Пчела», «Нива», «Ласточка», «Живописное обозрение». Экспонировал свои произведения на выставках Общества акварелистов. В 1895 г. получил право преподавать рисование в средних учебных заведениях.

396

1. См. письмо 393 и примечания к нему.

397

1. Общее собрание членов Товарищества, о котором пишет Крамской, состоялось 4 марта 1880 г., за два дня до открытия в Петербурге восьмой передвижной выставки, на которой экспонировалась картина В. М. Васнецова «После побоища Игоря Святославича с половцами». Эта картина не встретила в свое время единодушного признания. Против экспозиции картины на выставке наиболее резко выступил Г. Г. Мясоедов. Его выступление побудило В. М. Васнецова подать заявление о выходе из состава участников передвижных выставок.

По настоянию членов Товарищества Мясоедов направил Васнецову письмо, имея в виду ликвидацию конфликта. Однако оно не достигло цели. И лишь коллективное письмо передвижников, в котором принял участие также и Мясоедов, побудило Васнецова отказаться от намерения порвать с Товариществом.

2. Крамской пишет о посещении восьмой передвижной выставки вел. кн. Владимиром Александровичем, который проявил интерес к картине Васнецова «После побоища Игоря Святославича с половцами». Картина была приобретена П. М. Третьяковым.

398

1. Письмо И. Е. Репина не сохранилось. Судя по комментируемому письму, можно предположить, что Репин, имея в виду инцидент, происшедший с Васнецовым, высказывался за более внимательное отношение старшего поколения передвижников к своим молодым товарищам, за более широкие критерии при оценке произведений, принимаемых на передвижные выставки.

399

1. См. прим. 1 к письму 397.
2. Письмо В. М. Васнецова в Товарищество не сохранилось.
3. В протоколе общего собрания Товарищества 4 марта 1880 г. был зафиксирован уход из его состава А. И. Куинджи. Причиной тому послужила статья пейзажиста М. К. Клодта «По поводу рецензий художественных выставок и по поводу картин г. Куинджи» («Молва», 1879, 25 апреля, № 112) за подписью «Любитель». В этой статье, утверждая, что сочувственные отзывы печати о передвижных выставках и нападки на академические выставки являются лишь следствием беспринципности, свойственной художественной критике в целом, Клодт подвергал резкому критическому разбору творчество Куинджи, и в частности произведения, которые он экспонировал на седьмой передвижной выставке.
4. Речь идет о картине А. И. Куинджи «Лунная ночь на Днепре». В 1880 г. художник организовал в помещении Общества поощрения художников выставку, на которой экспонировал всего лишь одну эту картину. Еще до начала выставки Куинджи открыл двери своей мастерской для всех желающих видеть его новое произведение.

Картина, принесшая автору широкое признание, была приобретена вел. кн. Константином Константиновичем и по просьбе И. С. Тургенева в течение десяти дней экспонировалась в галерее Зедельмейера в Париже, где встретила также благоприятные отзывы печати (см.: «Литературное наследство. И. С. Тургенев», т. I, 1964, стр. 331). В настоящее время картина находится в Гос. Русском музее; вариант-повторение принадлежит Гос. Третьяковской галерее.

5. Статья М. К. Клодта вызвала возмущение многих художников, и в том числе члена Правления Товарищества Н. А. Ярошенко, который написал по этому поводу от себя лично М. К. Клодту.

Утверждая, что автором статьи руководило чувство «зависти и недоброжелательства», Ярошенко упрекал его в забвении общепринятых представлений о «нравственности и порядочности». В январе 1880 г. Клодт подал в Правление Товарищества заявление о своем выходе из состава членов этой организации, однако с сохранением за ним права оставаться экспонентом передвижных выставок. Фактически в дальнейшем он не принимал участия в выставках Товарищества, за исключением XXV юбилейной выставки 1897 г., которая привлекла в число своих экспонентов многих бывших членов этого объединения.

400

1. Письмо Г. Г. Мясоедова неизвестно.
2. Речь идет об инциденте, связанном с коллективным выступлением художников в 1874 г. в защиту В. В. Верещагина в связи с клеветническими нападками на него Н. Л. Тютрюмова (см. т. 1, письмо 196 и прим. 7 к нему, письмо 199 и прим. 1 к нему).
3. Крамской пишет о своей поездке за границу в 1876 г.
4. Г. Г. Мясоедов заканчивал в мастерской Крамского свою картину «Засуха» в марте 1878 г.

5. Неясно, о каком инциденте, связанном с картиной Мясоедова, идет речь.

6. Стасов еще в 1874 г. обратился к Ге с просьбой разъяснить создавшееся недоразумение. Ге ответил ему следующим письмом: «Многоуважаемый Владимир Васильевич! Я понимаю повод Вашего письма, а потому считаю долгом сообщить, что о своем визите к г. Тютрюмову я сообщил у себя в доме в присутствии двух лиц и только посторонних: Г. Г. Мясоедову и И. Н. Крамскому, моему семейству. Думаю, что сплетни не могут иметь влияния на людей, руководящихся своим собственным мнением, я верю, что взаимное уважение между ними не могло и быть нарушено. С истинным почтением и уважением остаюсь Николай Ге. 31 октяб[ря] 1874. С.-Петерб[ург]» (Рукописное отделение Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, ф. 798, архив В. В. Стасова).

7. Отсылая комментируемое письмо В. В. Стасову в период подготовки им книги «И. Н. Крамской...» (СПб., 1888), Мясоедов при этом писал: «...из писем Крамского у меня как-то уцелело одно. Посылаю его Вам... Оно писано по поводу, Вам знакомому, около двух лет после того пустого разговора, который вызвал тогда небольшую Вашу записку по моему адресу и много прочного гнева со стороны Ивана Николаевича...» (там же). Письмо Крамского к Мясоедову не было включено Стасовым в подготовлявшуюся им книгу.

401

1. Васильковский Антон Степанович (1824—1895) — генерал-лейтенант, начальник дворцовой конторы вел. кн. Александра Александровича.

2. Картина В. Д. Поленова «Турецкий аванпост», экспонировавшаяся на восьмой передвижной выставке. Принадлежала вел. кн. Александру Александровичу.

3. Левицкий Рафаил Сергеевич (1840—1940) — художник; состоял в дружеских отношениях с В. Д. Поленовым. Участвовал на передвижных выставках в качестве экспонента. Речь идет о его картине «Канун праздника», показанной на восьмой передвижной выставке.

402

1. Крамской пишет о раме для картины В. М. Васнецова «После побоища Игоря Святославича с половцами».

2. Картина «Лунная ночь».

3. Жессель — владелец мастерской рам в Петербурге.

4. Крамской имеет в виду картину К. А. Савицкого «На войну» (первый вариант), которая экспонировалась на восьмой передвижной выставке в Петербурге. Она встретила множество отрицательных отзывов. Рецензенты писали о погрешностях художника в области перспективы, об отсутствии композиционной слаженности произведения. Савицкий отказался от экспозиции картины в Москве и, очевидно, под влиянием критических отзывов разрезал ее на несколько самостоятельных фрагментов. (См. об этом: «Константин Аполлонович Савицкий. Выставка произведений». Каталог, М., 1955).

5. Речь идет о рамах для картины И. Е. Репина «Проводы новобранца» и картины В. Д. Поленова «Турецкий аванпост».

6. Крамской пишет о портрете И. И. Шишкина, который он создал в 1880 г.

Портрет экспонировался на восьмой передвижной выставке, принадлежит Гос. Русскому музею.

7. На восьмой передвижной выставке в Москве экспонировалась картина В. М. Максимова «Деревенский аукцион», находящаяся в Художественном музее города Осипенко.

8. То есть цены картин, экспонирующихся на восьмой передвижной выставке в Москве.

403

1. См. прим. 1 к письму 397, прим. 3 и 5 к письму 399.

2. Речь идет об отсылке Третьякову графических произведений, систематическое собирание которых он начал на рубеже 1880-х гг.

3. Крамской пишет об аукционе, организованном В. В. Верещагиным в Петербурге 29 и 30 марта 1880 г. На этом аукционе Верещагин продавал произведения, созданные им во время путешествия в Индию.

4. По просьбе П. М. Третьякова Крамской намеревался написать портрет Верещагина, который неоднократно уклонялся от позирования. В записке, которую упоминает Крамской, Верещагин писал:

«Дорогой Иван Николаевич. Не кажусь к Вам, чтобы не слышать укора Вашего — захлопотался, некогда было. Сегодня же утекаю, значит, до другого раза. Вас уважающий В. Верещагин» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

Лишь в 1883 г. Крамскому удалось начать работу над портретом, который, однако, остался неоконченным. Обстоятельства, при которых этот портрет был начат, Верещагин описал в своей статье: «И. Н. Крамской. К его характеристике» («Русская старина», 1889, март).

Портрет был приобретен П. М. Третьяковым после смерти Крамского у его наследников.

5. Крамской, так же как и Стасов, полагал, что решение Верещагина продавать свои произведения с аукциона было неправильно и неэтично по отношению к Третьякову, который, по-видимому, как и при покупке ташкентской коллекции Верещагина, готов был затратить определенную сумму, с тем чтобы коллекция произведений, посвященных путешествию художника в Индию, также осталась нераздробленной.

6. Крамской пишет о своей картине «Лунная ночь».

7. На письме имеется следующая пометка карандашом, сделанная рукой Третьякова: «Соколова Байков Айвазовский Осберг Мозаика плащаница Иностр. карт. Медальон Священник Тропинин Максимов Чистяков Голос Перов».

404.

1. Текст этого письма положен в основу монографической статьи о Крамском, опубликованной в журнале «Живописное обозрение» (1880, 31 мая, № 22) за подписью «Дилетант».

405.

1. Крамской пишет об Александре Александровиче Никитенко (1850—1900) — сыне А. В. Никитенко.

2. В письме от 16 сентября 1880 г. Третьяков предложил Крамскому отложить вопрос о судьбе А. А. Никитенко до личной встречи в Петербурге.

406

1. Квитанцию на получение картины «Лунная ночь».

2. «Никита Пустосвят» — произведение В. Г. Перова на сюжет из истории церковного раскола в XVII в. Картина экспонировалась на посмертной выставке произведений Перова в 1883 г. в Петербурге в здании Академии художеств, была приобретена П. М. Третьяковым.

407

1. Ответ на просьбу В. В. Стасова рекомендовать художника, который исполнил бы портрет для читального зала Московского Румянцевского музея.

2. Ответ на сообщение В. В. Стасова о его первой поездке в Ясную Поляну к Л. Н. Толстому, состоявшейся в начале октября 1880 г.

408

1. Ответ на согласие Боголюбова (письмо от 28 сентября (н. с.) 1880 г.— Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15) произвести, по просьбе Крамского, оценку картин, принадлежащих фрейлине Голохвастовой Е. П.

2. А. П. Боголюбов, пользуясь своей близостью к лицам царского дома, пытался в беседе с вел. кн. Владимиром Александровичем, президентом Академии художеств, восстановить взаимоотношения Академии с передвижниками, вернуть им возможность пользоваться академическими залами для своих выставок.

3. Крамской имеет в виду необходимость официального уведомления Товарищества Академией о том, что снимается установленное ранее запрещение передвижникам пользоваться академическими залами для своих выставок (см. т. 1, письмо 346 и прим. 2 к нему).

4. А. П. Боголюбов высоко ценил педагогический талант Крамского и, очевидно, пытался добиться приглашения Крамского в число преподавателей Академии.

409

1. Аловерт Николай Павлович (1847— ?) — редактор иллюстрированного журнала «Огонек», издававшегося Г. Д. Гоппе в 1879—1883 гг. в Петербурге.

2. Речь идет о картине И. Е. Репина «Проводы новобранца».

3. Крамской пишет о Всероссийской промышленно-художественной выставке, которая должна была состояться в 1881 г. в Москве, но была открыта лишь 20 мая 1882 г.

4. Очевидно, Крамской имеет в виду объявления, которые публиковались в центральных газетах и рассылались соответствующим организациям от лица «высочайше утвержденной комиссии» для устройства Всероссийской промышленно-художественной выставки в Москве. В этих объявлениях декларировался порядок отправления и приема экспонатов для выставки.

5. Речь идет об альбоме, который передвижники собирались издать к десятилетию Товарищества. Однако издание это не было осуществлено (см. об этом письмо 415).

6. Письмо написано на бланке Товарищества передвижных художественных выставок.

410

1. Черкасская Екатерина Алексеевна (1825—1888), рожд. Васильчикова, жена В. А. Черкасского.

2. Крамской пишет о повторении портрета В. А. Черкасского (см. письмо 368 и прим. 1 к нему).

По-видимому, этот портрет, исполненный в 1880 г., был в 1901 г. принесен в дар Третьяковской галерее Е. П. Хребтович-Бутениной; в настоящее время он принадлежит Ивановскому областному художественному музею.

411

1. Письмо написано на бланке Товарищества передвижных художественных выставок.

2. Крамской пишет о подготовке к Всероссийской промышленно-художественной выставке. М. П. Боткин по поручению Академии художеств руководил организацией художественного отдела выставки.

412

1. Начало письма неизвестно.

2. Уваров Алексей Сергеевич (1828—1884) — археолог, один из основателей Московского археологического общества и Гос. Исторического музея в Москве. Почетный член Академии художеств с 1867 г.

Семирадский был приглашен им для исполнения панно-картин в здании Гос. Исторического музея в Москве на сюжеты: «Похороны древнего Русса в Болгарах» и «Тризна дружинников Святослава при осаде Доростала».

3. В храме Христа Спасителя в Москве, где Семирадский исполнил следующие произведения: «Тайная вечеря», «Крещение», «Александр Невский в Орде», «Послы папы Римского у Александра Невского», «Преставление Александра Невского», «Погребение Александра Невского», «Вход господен в Иерусалим».

4. Неврев Николай Васильевич (1830—1904) — жанрист, портретист, исторический живописец. Член Товарищества передвижных художественных выставок.

5. Исполнение заказа было завершено Семирадским в 1884 г.

6. 11 марта 1880 г., будучи в России, Верещагин писал Крамскому: «Позвольте поблагодарить Вас за приглашение почавкать в компании, только позвольте также с полной откровенностью отклонить его; выразите, пожалуйста, самое искреннее, самое глубокое мое уважение к членам Вашего высокоталантливого Товарищества» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

При публикации данного письма в книге «И. Н. Крамской...», СПб., 1888 (стр. 427—428) оно было снабжено примечанием редакции: «Неверный слух. В. В. Верещагин *нигде* не принимал предлагаемых ему банкетов».

413

1. Телеграмма не сохранилась.

414

1. Картину И. Е. Репина «Проводы новобранца».

2. Загорский Николай Петрович (1849—1893) — жанрист, в 1875 г. получил звание классного художника первой степени. Член Товарищества передвижных художественных выставок.

3. Манизер Генрих Матвеевич (1847—1925) — жанрист, в 1878 г. получил звание классного художника первой степени.

4. Константинович Василий Михайлович. Сопровождал передвижные выставки во время их путешествия по провинциальным городам.

5. Общим собранием членов Товарищества 8 ноября 1880 г. решено было ходатайствовать о разрешении Товариществу иметь постоянную выставку работ своих членов. Ходатайствуя об этом, передвижники имели в виду «как облегчение для художников сбыта их произведений (то есть одну из целей Товарищества), так и то обстоятельство, что при устройстве только очередных передвижных выставок значительное число произведений членов Товарищества остается вовсе неизвестным публике, так как многие картины поступают к владельцам прямо из мастерской и помещение их на очередную выставку не всегда возможно...» (Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, ф. 69).

В результате переговоров с министерством внутренних дел ко второму параграфу устава Товарищества, изданному в 1881 г., было сделано следующее добавление: «Кроме передвижных художественных выставок, составляющих главную цель Товарищества, оно по постановлению общего собрания может открывать выставки и постоянные с особою по ним отчетностью. Прибыли же, могущие быть от таковых выставок, обращаются на

художественные цели, по усмотрению общего собрания». Однако постоянная выставка не была организована передвижниками.

6. Крамской пишет о выставке картины А. И. Куинджи «Лунная ночь на Днепре» (см. прим. 4 к письму 399).

415

1. См. прим. 5 к письму 409.

2. Циркуляр, упоминаемый Крамским, не обнаружен.

3. Репин в письме Крамскому от 10 ноября 1880 г. возражал против издания предполагаемого альбома, имея в виду низкое качество репродукционной техники в России, а также нерентабельность такого издания.

4. См. письмо 355 и прим. 2 к нему.

5. Гоппе Герман Дмитриевич (1836—1885) — основатель и издатель журнала «Всемирная иллюстрация» (1869—1894), издатель журнала «Огонек» (1879—1883) и др.

6. Строганов Сергей Григорьевич (1794—1883), основал в 1825 г. в Москве «Школу рисования в отношении к искусствам и ремеслам», за которой упрочилось название Строгановского училища. С 1843 г. училище стало государственным учебным заведением. В 1918 г. оно было преобразовано в Свободные государственные художественные мастерские, в 1921 — в Высшие государственные художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). В 1945 г. Строгановское училище воссоздано как Московское высшее художественно-промышленное училище.

7. См. прим. 5 к письму 414.

8. Крамской пишет о фотографиях, исполненных В. А. Карриком и сброшюрованных в альбом, на переплете которого вытиснена надпись: «Альбом русских художников. Фотография Каррика». Цензурная дата альбома — 15 февраля 1879 г. В состав альбома вошли снимки с 30 картин следующих художников: Н. Н. Ге, М. П. Клодт, В. И. Якоби, Л. И. Соломаткин, Ф. С. Журавлев, И. Н. Крамской, К. А. Савицкий, И. М. Прянишников, П. Ф. Плешанов, И. П. Келлер, М. А. Зичи, А. И. Корзухин, Е. Е. Волков, В. Д. Орловский, Е. Ю. Таубе, К. Ф. Гун, А. Д. Литовченко, Ю. Ю. Клевер, П. П. Чистяков, В. М. Васнецов, Н. Е. Маковский, Н. Г. Богданов.

9. Крамской имеет в виду воспроизведение картины Репина «Проводы новобранца» в журнале «Всемирная иллюстрация» (1880, 1 ноября, № 617). Качеством этого воспроизведения был возмущен и Репин, писавший 10 ноября 1880 г. Крамскому: «Иллюстрация»... такую клевету на картину увековечила в тысячах экземпляров!!»

416

1. Картина «Лунная ночь на Днепре».

2. Комментируемое письмо — «протокол» — не было опубликовано в свое время. Но, написанное как бы для опубликования, оно было помещено в разделе «Статьи» в книге: «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 662—663.

417

1. Суриков Василий Иванович (1844—1916).

Письмо Репина, на которое отвечает Крамской, не сохранилось. Очевидно, Репин писал ему о картине В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни», появившейся на девятой передвижной выставке 1881 г. и тогда же приобретенной П. М. Третьяковым.

2. Клодт Михаил Петрович. Его картина «Посещение царевной заключенных во время светлого праздника» («Милостыня царицы») экспонировалась на девятой передвижной выставке 1881 г. Местонахождение картины неизвестно. Вторая, упоминаемая Крамским картина М. П. Клодта — «Последняя весна», написанная в 1861 г., находится в Гос. Третьяковской галерее.

418

1. Крамской видел на Пушкинской выставке 1880 г. произведение, обозначенное в каталоге выставки (СПб., Типография М. Стасюлевича, 1880, стр. 6) следующим образом: «42. Картина, изображающая субботнее вечернее собрание в зиму 1834 г. в кабинете Жуковского, в Зимнем Дворце...»

В настоящее время картина считается работой учеников А. Г. Венецианова, принадлежит Музею А. С. Пушкина Академии наук СССР в Ленинграде.

Об этом произведении Крамскому писал 17 ноября 1880 г. П. М. Третьяков, полагая, что изображение А. В. Кольцова в нем поможет Крамскому в его работе над портретом поэта.

2. Портрет А. С. Пушкина, о котором пишет Крамской, в каталоге Пушкинской выставки 1880 г. (стр. 3) был обозначен следующим образом: «16. Портрет Пушкина 21 года, рисованный черным карандашом, с подписью J. V. (вероятно, Jules Vernet), подаренный Пушкиным М. И. Осиповой. Один из его лучших портретов. Доставлен Г. А. Пушкиным, младшим сыном поэта».

Этот же портрет в экспозиции Всесоюзной Пушкинской выставки 1937 г. был определен как портрет, исполненный Ж. Вивьеном в 1826 г. (путеводитель, стр. 23).

3. Крамской пишет о памятнике А. С. Пушкину, открытом в Москве 6 июня 1880 г.

4. См. т. 1, письмо 216 и прим. 4 и 5 к нему.

5. Проект памятника А. С. Пушкину, исполненный М. О. Микешиным (1836—1896), был отвергнут комиссией.

6. Гальберг Самуил Иванович (1787—1839) — профессор скульптуры; им были выполнены посмертная маска А. С. Пушкина и его бюст, находящийся в Музее А. С. Пушкина Академии наук СССР в Ленинграде.

7. Крамской имеет в виду выход А. И. Куинджи из состава членов Товарищества (см. прим. 3, 4 и 5 к письму 399).

8. См. прим. 2 к письму 417.

419

1. То есть к Всероссийской промышленно-художественной выставке в Москве.

2. Возможно, Крамской имеет в виду свое произведение «Музыкант», находящееся в Гос. Третьяковской галерее; однако его размер (42×34) значительно меньше размера, указанного Крамским. Возможно также, речь идет о портрете виолончелиста С. Я. Морозова (71×56), законченном лишь в 1885 г., находящемся в Областном музее изобразительных искусств в Омске.

3. Произведение «Вдова» не было осуществлено Крамским. Сюжетная завязка его была переработана в сюжет картины «Неутешное горе».

4. «Хохот» («Радуйся, царю иудейский!»).

5. Суворин ответил согласием на просьбу Крамского (см. письма 420 и 421).

1881

421

1. См. письма 419 и 420.

422

1. Крамской пишет о рисунке «Ф. М. Достоевский в гробу», который он исполнил 29 января 1881 г. Мысль о создании этого произведения Крамскому подсказал А. С. Суворин, который 28 января 1881 г. писал ему:

«Иван Николаевич, Достоевский умер. Я видел... (неразборчиво.— *С. Г.*) картину. Жена просит фотографию и маску. Я сказал, что Вам сообщу. Она живет в Кузнечном пер. Спросите у... (неразборчиво.— *С. Г.*). Это огромная печаль для всех. Вы бы сделали его портрет, хоть набросали бы. Ваш искренне Суворин» (ЦГАЛИ, ф. 783).

Обстоятельства создания рисунка описала жена писателя Анна Григорьевна Достоевская (1846—1918), рожд. Сниткина: «На другой день кончины моего мужа приехал к нам художник И. Н. Крамской и просил моего разрешения нарисовать портрет усопшего. Художник употребил несколько часов на свой труд, но мог быть доволен результатами своей художественной работы: портрет оказался chef d'oeuvre'ом и по сходству и по исполнению. Крамскому удалось изобразить лицо не умершего, а как бы мирно уснувшего и как бы познавшего неведомую доселе тайну. При прощании со мной художник сказал мне, что поднесет портрет мне, а пока возьмет рисунок с собой, чтобы вставить его в раму...» (Рукописное отделение Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 93).

В настоящее время рисунок принадлежит Институту русской литературы Академии наук СССР в Ленинграде (Пушкинский дом).

423

1. Ответ на письмо Суворина (недатированное. — Отдел рукописей Гос. русского музея, ф. 15), извещавшее Крамского о том, что петербургский фотограф К. А. Шапиро, сделавший по просьбе А. Г. Достоевской фотографии с рисунка «Ф. М. Достоевский в гробу», может воспользоваться ими в своих целях, в то время как вдова писателя намеревается продавать их, с тем чтобы таким путем собрать деньги на памятник Достоевскому.

425

1. «Я была бесконечно благодарна И. Н. Крамскому, — записала А. Г. Достоевская, — что он с таким талантом увековечил лицо моего незабвенного мужа и, зная худож-

ника за горячего поклонника произведений Достоевского, я послала ему в знак моего уважения и благодарности несколько (томов) романов, к тому времени изданных нами...» (Рукописное отделение Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 93).

Одна из книг, подаренных А. Г. Достоевской Крамскому, — «Дневник писателя», 1876 г. — хранится в музее Ф. М. Достоевского в Москве. На титульном листе книги надпись: «Отъ автора».

Пояснение этого автографа дает примечание сына художника, А. И. Крамского:

Эта надпись сделана рукой Ф. М. Достоевского; при посылке вдовой сочинений ее мужа И. Н. Крамскому, написавшему портрет великого писателя, изображенного покойником, лежащем на смертном одре (1881 г.), вдова отрезала верх страницы, где была надпись Ф. М. Достоевского о том, что он подарил эту книгу жене.

А. И. Крамской».

2. Портрет экспонировался 14 февраля 1881 г. на торжественном заседании Славянского благотворительного общества, посвященном памяти Ф. М. Достоевского, который состоял членом этого общества.

426

1. Ответ на письмо И. Е. Репина от 4 [февраля] 1881 г., в котором он сообщает Крамскому о своем предстоящем приезде в Петербург вместе с Суриковым.

2. Крамской ценил свойственный Достоевскому глубокий интерес к большим социальным проблемам, пристальное внимание писателя к социально-этическим вопросам, силу драматизма, присущую его творчеству, остроту психологического метода, которым владел Достоевский. Эти черты его личности и творчества имел в виду Крамской, когда писал о «морализующем влиянии» писателя на русское общество.

3. Клодт Петр Карлович (1805—1867) — скульптор и бронзолитейщик, профессор Академии художеств, заведовал литейной мастерской Академии. Автор бронзовых групп на Аничковом мосту, памятника баснописцу И. А. Крылову в Летнем саду в Ленинграде.

Объявление о подписке на памятник П. К. Клодту публиковалось в третьем номере «Художественного журнала» за 1881 г.

4. Репин переехал в Петербург в сентябре 1882 г.

5. Ответ на сообщение Репина о том, что В. М. Васнецов «прекрасно заканчивает свою Аленушку» — картину 1881 г., принадлежащую Гос. Третьяковской галерее.

6. Шерер и Набгольц — фотографы, владевшие в Москве мастерской, исполнявшей фототипические работы.

Крамской интересуется, оплачены ли изготовленные этой мастерской воспроизведения, издававшиеся в виде премий к «Художественному журналу»: портрет А. И. Куинджи, В. Е. Маковский — «В четыре руки» (приложения к № 1 за 1881 г.); портрет В. Е. Маковского, В. Е. Маковский — «Друзья-приятели» (приложения к № 2 за 1881 г.).

427

1. 5 февраля 1881 г. П. М. Третьяков, приехавший в Москву после похорон Достоевского, писал Крамскому: «Никак не мог я выгнать из головы плач девиц (о том, не схоронили бы живого Ф[едора] М[ихайловича]), так засел у меня этот рассказ Ваш...»

2. Крамской упоминает эпизоды из произведения Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», изложенные во второй книге романа под названием «Неуместное собрание» и в пятой главе пятой книги под названием «Великий инквизитор».

3. Ответ на просьбу П. М. Третьякова (в письме от 5 февраля 1881 г.) включить в его собрание рисунок Крамского «Ф. М. Достоевский в гробу» (см. письмо 422 и примечание к нему).

4. Ответ на то же письмо П. М. Третьякова Крамскому от 5 февраля 1881 г. В этом письме Третьяков писал об отрицательном впечатлении, которое произвела на него в Академии художеств выставка произведений, предназначенных для показа на Всероссийской промышленно-художественной выставке 1882 г. в Москве. «...Я одно время осуждал передвижников,— писал Третьяков,— за то, что захотели обособиться на выставке, а теперь очень, очень одобряю».

5. Очевидно, Крамской имеет в виду начатую Л. Н. Толстым во второй половине 1870-х гг. работу «Соединение, перевод и исследование четырех евангелий», впервые изданную в 1892—1896 гг. в Швейцарии.

428

1. Письмо Ф. Ф. Петрушевского неизвестно.

2. Девятая передвижная выставка открылась в Петербурге 1 марта 1881 г.

3. Кузнецов Николай Дмитриевич (1850—1929) — жанрист, портретист, член Товарищества передвижных художественных выставок, один из основателей Южнорусского товарищества художников. После 1917 г. эмигрировал.

4. Крамской имеет в виду убийство Александра II 1 марта 1881 г.

5. О Ф. Ф. Петрушевском см. т. 1, прим. 1 к письму 253.

Вопросам живописи были посвящены следующие его работы: «Свет и цвета сами по себе и по отношению к живописи» (СПб., 1883), «Краски и живопись» (СПб., 1891), ряд статей, посвященных вопросам изобразительного искусства, Петрушевский публиковал в энциклопедическом словаре, издававшемся Брокгаузом и Ефроном; с 1891 г. он являлся главным редактором этого словаря по разделу точных и естественных наук.

6. «Художественный журнал» (с приложением «Художественного альбома») — ежемесячное издание, выходившее в Петербурге с 1881 по 1887 г. Издателем и редактором журнала был Н. А. Александров; в 1886 г. его сменил на посту издателя А. Брюккер.

7. «Отечественные записки» — литературно-политический журнал, издававшийся в Петербурге с 1818 г. Наиболее плодотворный период в жизни журнала — 1840-е гг, когда критико-библиографический отдел его возглавлял В. Г. Белинский, а затем — 1870-е гг., когда редакцию журнала осуществляли Н. А. Некрасов и М. Е. Салтыков-Щедрин, отстаивавшие в этом журнале революционно-демократические традиции, передовой печати 1860-х гг. Впоследствии, руководимый Н. К. Михайловским, журнал придерживался народнических позиций. После цензурных преследований на протяжении 1870-х гг. журнал был закрыт в 1884 г.

8. «Вестник Европы» — ежемесячный литературно-политический журнал, выходивший в Петербурге с 1866 г. под редакцией М. М. Стасюлевича. Орган либерально-буржуазного направления. Прекратил существование в 1918 г.

9. Речь идет о книге английского автора: Rood Ogden Nicholas, Modern chromatics with applications to art and industry... New York, D. Appleton and company, 1879.

Книга была переведена на французский (1881) и немецкий (1880) языки. Петрушевский не осуществил перевод ее на русский язык.

10. Речь идет о вознаграждении врачей, которые лечили Ф. Ф. Петрушевского.

Крамской рекомендует для этой цели альбом офортов И. И. Шишкина, включавший 25 листов оригинальных работ художника; альбом вышел в Петербурге в 1878 г. в удешевленном и более дорогом изданиях.

429

1. Крамской имеет в виду статью В. В. Стасова «Портрет Мусоргского», опубликованную в газете «Голос», 1881, 26 марта, № 85.

2. Одновременно с письмом Стасову Крамской направил в редакцию газеты «Новое время» следующее «Письмо в редакцию», опубликованное 30 марта 1881 г. в № 1827:

«Позвольте просить места в вашей уважаемой газете моему открытому письму к В. В. Стасову.

Мил[остивый] Гос[ударь] Владимир Васильевич!

Прочитав в «Голосе» (№ 85) вашу статью о портрете Мусоргского, написанном Репиным, в которой вы приводите мои слова, я считаю себя обязанным сделать некоторые поправки. Вы приписываете мне следующие слова по поводу портрета Писемского, что это «что-то такое, и Рембрандт и Веласкес вместе», тогда как я выразил только мысль, что если поставить этот портрет даже между такими большими художниками, то и там он будет впору и место ему как раз между ними; и, наконец, я говорил не речь, которую стоило бы печатать, а принимал лишь участие в общем разговоре, и хотя есть некоторые слова мои, но оттенок их был иной, а есть слова, которых я вовсе не произносил, а между тем они, к сожалению, стоят по недосмотру тоже в кавычках.

Примите и проч. И. Крамской».

На это «открытое письмо» Стасов ответил Крамскому 30 марта 1881 г., не преминув при этом как бы между строк упрекнуть художника в его связи с газетой «Новое время»: «...придя сейчас (11 ч. утра) в б-ку, нашел Вашу записку, а один из товарищей тут же показал мне Вашу заметку в «Новом времени», что было очень кстати, так как я давно уже «Нового времени» не читаю.

Буду в восхищении, если как-нибудь на днях Вы капельку удосужитесь и на секундочку зайдете в библиотеку. Полагаю, что наше маленькое недоразумение тотчас же прекратится... Некоторой неточности подобного рода легко могут подвергнуться все, кто передает чужие речи, был бы только смысл верен. А смысл был тот, что я Вас видел в великолепном восхищении, и это Ваше движение было так хорошо, что я не мог на него нарадоваться. Вот и все. Подобные движения у большинства людей — редкость. Вот почему, а также по многому другому, я очень *сожалею*, что Вы напечатали свою заметку...» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

430

1. Крамской отвечает на письмо от 27 марта 1881 г. с подписью «В. Лу...» (окончание подписи неразборчиво.— *С. Г.*). Письмо хранится в Отделе рукописей Гос. Русского музея (ф. 15).

2. Автор письма восторженно отзывался о портретах Крамского на девятой передвижной выставке, и в частности о портрете И. К. Айвазовского.

431

1. Крамской посылает П. М. Третьякову рисунки и акварели, приобретенные им через магазин Беггрова.

2. Очевидно, среди приобретенных Третьяковым акварелей было и произведение К. Ф. Гуна «Французский крестьянин», изображающее старика-крестьянина на фоне деревенского интерьера. Лист этот, находящийся в Гос. Третьяковской галерее, не был закончен автором — незаписанным остался левый нижний угол его. По-видимому, автором не была закончена и фигура крестьянина. Тщательное рассмотрение акварели позволяет установить, что кладка краски на кистях обеих рук несколько различна, так же как различен и их оттенок. Следует предположить, что кисть правой руки была, по просьбе Третьякова, дописана Крамским. «В акварели Гуна,— писал Третьяков Крамскому 1 апреля 1881 г., — Вы были так любезны, хотели написать руку — на всякий случай напоминаю».

3. Раму для портрета А. Ф. Писемского, работы И. Е. Репина. Портрет экспонировался на девятой передвижной выставке 1881 г. как собственность П. М. Третьякова.

432

1. С вел. кн. Екатериной Михайловной.
2. В течение летних месяцев Лемох жил обычно в селе Ховрино под Москвой.

433

1. Очевидно, речь идет о работе родственницы Чистякова, его ученицы Варвары Михайловны Баруздиной (1862—1941[2?]) над портретом императрицы.

434

1. Платонов Валериан Александрович, непременный член Царкосельского уездного по крестьянским делам присутствия.
2. Дача Крамского была расположена близ Петербурга, у станции Сиверская, Варшавской железной дороги.

435

1. Статья И. Н. Крамского «Художник А. А. Иванов и его значение для русского искусства» была опубликована в журнале «Исторический вестник», 1881, август (см. в данном томе раздел «Статьи»).

436

1. Иконникова Юлия Карловна, рожд. Менк (ум. в 1930 г.) — сестра художника Владимира Карловича Менка (1856—1920), вторая жена Я. М. Иконникова.
2. Крамской сообщает о результатах своих переговоров с С. П. Боткиным о заболевании Ю. К. Иконниковой.

1882

437

1. Телеграмма не сохранилась. Текст ее воспроизвел Третьяков в письме Крамскому 19 февраля 1882 г.: «Верещагина Дервиши великие этюд он требует картину внезапно в Париж аукциона не будет».

2. В знак признательности за прием, оказанный его выставке в Вене в октябре — ноябре 1881 г., Верещагин намеревался пожертвовать определенную сумму в пользу пострадавших при пожаре венского Рингс-театра, происшедшем 26 ноября 1881 г.

3. Речь идет об организованной Куинджи выставке в Обществе поощрения художников нового варианта его картины «Березовая роща». Произведение это было заказано ему уральским горнозаводчиком, коллекционером П. П. Демидовым Сан-Донато (1839—1885), но приобретено Ф. А. Терещенко и находится в настоящее время в Киевском гос. музее русского искусства.

4. Третьяков вел переговоры с Верещагиным относительно приобретения указанного Крамским произведения. Однако художник не принял цену, назначенную Третьяковым, о чем писал ему 11/23 февраля 1882 г. из Берлина, где в это время находилась выставка его произведений («Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова», М., 1963, стр. 56).

438

1. Зиновьев Василий Васильевич (1814—1891) — с 1868 г. гофмаршал двора вел. кн. Александра Александровича, с 1881 г. заведовал двором Александра III.

2. Крамской имеет в виду помещение в здании Аничкова дворца в Петербурге (ныне Ленинградский дворец пионеров), в котором он работал над портретами имп. Марии Федоровны.

439

1. Десятая передвижная выставка, открывшаяся в Петербурге 7 марта 1882 г.

2. На десятой передвижной выставке Боголюбов экспонировал 8 произведений. Упоминаемая Крамским картина «Бой парохода «Веста» с турецким броненосцем «Фетхи-Буленд» в Черном море 11 июля 1877 г.» принадлежит Центральному военно-морскому музею в Ленинграде.

440

1. Терещенко Федор Артемьевич — украинский промышленник, сахарозаводчик; собирал произведения русской живописи. Коллекция в значительной своей части вошла в состав Киевского гос. музея русского искусства.

В 1882 г. Крамской исполнил его портрет, о котором идет речь в комментируемом письме.

2. Неясно, о каком произведении пишет Крамской.

3. «Ночь на Дону», произведение Куинджи, исполненное в 1882 г., приобретенное Ф. А. Терещенко, находящееся в настоящее время в Киевском гос. музее русского искусства.

441

1. Письмо от 15 мая 1882 г., в котором Третьяков сообщал Крамскому о статье Н. А. Александрова «Картины В. Г. Перова», опубликованной в «Художественном журнале» (1882, IV) в разделе «Художественные новости» за подписью «Сторонний зритель».

В этой статье Александров приводил неточные данные о суммах, которые Перов получал за свои произведения, упрекал Академию художеств и Общество поощрения художников в равнодушии к судьбе больного Перова. Вместе с тем он писал об участии, которое проявляли к нему председатель Московского общества любителей художеств Д. П. Боткин, Л. Н. Толстой и П. М. Третьяков, который поместил Перова на своей даче под Москвой.

Третьяков счел эту статью оскорбительной для Перова, которого критик представил, как он писал, «каким-то нищим, за которого вправе даже Александров вымаливать и у Академии и у Общества поощрения; между тем, — продолжал Третьяков, — как Перов ни у кого не просил помощи и не будет просить».

8 мая 1882 г. Третьяков послал письмо Н. А. Александрову в котором упрекал его в распространении ложных сведений.

2. Оскорбленный резким тоном письма Третьякова, Александров со своей стороны потребовал, чтобы Третьяков взял свои слова обратно. Однако в ответном письме Александрову от 26 мая 1882 г. Третьяков продолжал утверждать ошибочность данных, которыми оперировал критик.

3. Ответ на слова Третьякова в его письме от 15 мая 1882 г.: «Статья эта крайне огорчила и расстроила Перова... Едва успокоили и уговорили его не отвечать тотчас же в газетах; разумеется, он сам не был и в состоянии, а попросил бы кого-нибудь...»

4. Воронцов-Дашков Илларион Иванович (1837—1916) — граф, министр имп. двора и уделов.

5. Московское общество любителей художеств, возникшее в 1860 г., объединяло художников и любителей искусств. Организовывало выставки, аукционы, лотереи, а также ежегодные конкурсы с выдачей денежных премий за лучшие произведения. Оказывая материальную помощь нуждающимся художникам, посылало некоторых из них на свои средства за границу.

6. Крамской имеет в виду текст нижеследующей исторической справки.

«Памятная записка

Устав Академии художеств, дарованный ей императрицей Екатериной II, действовал до 1841 г. почти без перемен.

В 1841 г. были уничтожены казеннокоштные воспитанники и вступление в Академию сделалось открытым для людей всякого звания без экзамена из наук.

В 1859 г. был изменен Устав Академии наново: введен научный экзамен, введены лекции по предметам общего образования, кроме специальных, и изменен порядок административного управления с усилением прав и власти конференц-секретаря.

В 1863 г. произошел выход 14 чел[овек] конкурентов на большую золотую медаль вследствие неправильно поставленного вопроса о конкурсах.

В 1864 г. была ревизия дел в Академии, и конференц-секретарь признан виновным в превышении власти.

В 1866 г. по высочайшему повелению была образована комиссия для пересмотра Устава Академии под председательством графа Сергея Григорьевича Строганова. В числе ее членов был также и тогдашний вице-президент князь Григорий Григорьевич Гагарин, автор Устава 1859 г. Результаты заседаний этой комиссии никогда не были известны; несмотря на то, что введенные изменения в Уставе 1859 г. не оправдались жизнью, и несмотря на то даже, что в 1867 году на годичном акте четвертого ноября в речи, читанной конференц-секретарем, сама Академия сознавалась торжественно, что с Уставом 1859 г. она приносить пользу искусству не может.
(Примеч[ание]: для проверки сообщаемого следует обратиться к рукописи, по которой речь была читана.)

В 1867 г. была новая ревизия дел в Академии.

В 1868 г. упразднилась должность вице-президента. В том же году его императорское высочество великий князь Владимир Александрович соизволил вступить в должность Товарища Президента и сочинение проекта нового Устава Академии художеств поручено было конференц-секретарю. Проект Устава был изготовлен в 1874 г. В 1874 г., по воле его высочества, была назначена новая комиссия (из художников) для рассмотрения составленного конференц-секретарем проекта Устава.

Председателем комиссии назначен был сам автор, сложивший с себя весьма скоро председательство за болезнью; и комиссия окончила возложенное на нее поручение при новом председателе.

Результаты занятий комиссии практического применения не получили.

Около того же времени его императорское высочество соизволил на то, чтобы Товарищество передвижных художественных Выставок, возникшее в 1870 г., занялось обсуждением мер о слиянии двух художественных центров: официального и частного. Члены Товарищества, представлявшие письменное заключение совещания членов Товарищества, имели счастье слышать одобрение его императорского высочества с присовокуплением слов: «На будущий год мы так и попробуем»; но несмотря на это Товарищество было уведомлено официально, чтобы оно впредь не рассчитывало на помещение своих выставок в академических залах.

В 1876—77 гг. возникает при Академии Общество, будто бы частное, которому дается покровительство, поддержка и даже, более того, монополия распоряжаться залами Академии по усмотрению комитета Общества. К счастью, такая привилегия, дискредитирующая государственное учреждение, была наполовину уничтожена в 1880 г.

Тем не менее вопросы слияния остаются нетронутыми, а еще более серьезный вопрос — пересмотр Устава Академии художеств, высочайше признанный необходимым еще в 1866—1867 гг., не поступает на очередь до сих пор.

Вот причины, по которым съезд художников может быть признан полезным. Художественный съезд, дозволенный г-м министром двора, осветит всесторонние потребности русского искусства настоящего времени, облегчит задачу и законодателя по изменению Устава императорской Академии художеств» (ЦГАЛИ, ф. 705, А. П. Боголюбова).

«Памятная записка» сохранилась в виде автографа И. Н. Крамского, на котором рукой Боголюбова сделана надпись: «Собственноручная рукопись И. Н. Крамского, когда мы хотели образовать съезд художников. Дело не выгорело... (неразборчиво.— *С. Г.*), Исаков отказался».

В тексте «Памятной записки» Крамским допущены неточности: в 1868 г. существовала должность вице-президента, она была упразднена в 1883 г.; проект нового Устава Академии художеств был предложен конференц-секретарем в 1872 г., «новая комиссия (из художников)», созданная для рассмотрения этого проекта, была назначена в 1872 г., в 1874 г. ее деятельность прекратилась; новое выставочное объединение, «будто бы частное», возникло при Академии художеств в 1875 г.

7. Сергей Михайлович Третьяков.

8. Исаков Николай Васильевич (1821—1891) — генерал, участник Севастопольской обороны, попечитель Московского учебного округа (с 1859 г.), начальник Главного управления военно-учебными заведениями (с 1861 г.), почетный член Академии

художеств (с 1864 г.), один из деятелей по организации Московского Публичного и Румянцевского музея, член Государственного совета (с 1881 г.).

В 1880 г. Крамским был исполнен портрет Н. В. Исакова, находящийся в Горьковском гос. художественном музее.

9. По-видимому, Олсуфьев Александр Васильевич (1843—1907) — генерал-адъютант, начальник канцелярии имп. главной квартиры.

10. Дмитрий Петрович Боткин (1829—1889) состоял председателем Московского общества любителей художеств с 1877 по 1888 г.

11. То есть комитетом Московского общества любителей художеств.

442

1. См. письмо 441.

2. Крамской имеет в виду пересмотр устава Академии художеств (см. в данном томе статью «Записка по поводу пересмотра Устава Академии художеств» и примечания к ней).

3. Имеется в виду Устав 1764 г.

443

1. Ответ на слова П. М. Третьякова, который выразил в письме Крамскому (письмо не датировано) свое скептическое отношение к возможности каких-либо благоприятных практических результатов съезда художников. В своих суждениях по этому поводу Третьяков опирался, как он писал, на опыт «бывавших торговых и фабричных съездов».

2. См. письмо 441 и прим. 1, 2 и 3 к нему.

3. Крамской пишет о своих статьях, которые публиковались в «Художественном журнале» (см. в данном томе раздел «Статьи»).

4. Крамской имеет в виду статью о десятой передвижной выставке, опубликованную в «Художественном журнале» (1882, май) за подписью «Сторонний зритель».

5. Третьяков писал Крамскому: «Александров ответил мне преглупым письмом... я ему написал на это, что он после смерти В[асилия] Г[ригорьевича] может печатать все, что ему угодно; я возражать не буду».

444

1. Ответ на просьбу В. В. Стасова подтвердить факт отказа Крамского от звания профессора (см. т. 1, прим. 6 к письму 123), которое ему намеревалась присвоить Академия художеств в 1872 г. «Я кончаю статью «25 лет русского искусства», — писал Стасов, — и очень желал бы помянуть Вас относительно такого факта вместе с В. В. Верещагиным» (письмо от 26 сентября 1882 г. — Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15). О статье «25 лет русского искусства» см. прим. 1 к письму 458.

2. О получении И. И. Шишкиным звания профессора см. т. 1, письмо 123.

3. См. т. 1, прим. 6 к письму 123.

4. Спиц И. И. — см. т. 1, прим. 2 к письму 87.

5. Крамской получил в 1869 г. звание академика за следующие живописные и графические портреты: кн. Е. А. Васильчиковой, 1867 (Пермская гос. художественная галерея), гр. Д. А. Толстого, 1869 (местонахождение неизвестно), М. Б. Тулинова, 1868 (местонахождение неизвестно), А. И. Морозова, 1868 (Гос. Русский музей), И. И. Шишкина, 1869 (Гос. Русский музей), К. К. Ланца, 1869 (Обл. музей изобразительных искусств в Воронеже).

6. Несмотря на разъяснения Крамского, его имя как художника, отказавшегося от звания профессора, оказалось упомянутым в статье Стасова. «...Некоторые из новых художников (Крамской, Верещагин),— писал Стасов,— не желают более получать художественных чинов и отличий потому, что, объявляет печатно Верещагин, это для художества «вредно».

1 ноября 1882 г. Стасов писал Крамскому, что упоминание его имени осталось в статье потому, что М. М. Стасюлевич, редактор журнала «Вестник Европы», в ноябрьском номере которого в 1882 г. была напечатана статья, не дал ему «читать корректуру, отчего статья наполнена черт знает какими крупными и нелепыми ошибками, перестановками и опечатками...» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

7. Крамской мог писать в данном случае о портрете П. А. Стрепетовой (1882), о картинах «Отказ от исповеди» (1879—1885), «Арест пропагандиста» (1880—1892), «Крестный ход в Курской губернии» (1883). Все эти произведения, принадлежащие Гос. Третьяковской галерее, находились в 1882 г. в мастерской Репина.

445

1. Ответ на вопросы в письме В. В. Стасова от 30 сентября 1882 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15), которые Стасов задавал Крамскому в связи с работой над своей статьей «Двадцать пять лет русского искусства».

2. В ряде своих статей Стасов, несмотря на запрет публиковать какие-либо данные о выступлении четырнадцати учеников Академии в 1863 г., в той или иной форме подчеркивал значение этого факта в становлении и развитии реалистического искусства, а тем самым — и роль организации, в которую объединились протестанты.

Непосредственно деятельности Артели были посвящены его статьи о «Художественном автографе», изданном Артелью (В. С., «Художественная новость».— «С.-Петербургские ведомости», 1869, № 356; В. С., «Новые художественные издания».— Там же, 1870, № 352).

3. См. т. 1, прим. 7 к письму 89.

4. Будучи в 1860-х гг., во Флоренции, Ге встретился там с Мясоедовым, который посвятил его в задуманный им план организации Товарищества.

5. Устав Товарищества передвижных художественных выставок был утвержден в 1870 г. (цензурное разрешение от 23 ноября 1870 г.).

6. То есть открытие первой передвижной выставки в Петербурге 29 ноября 1871 г. в залах Академии художеств.

7. Крамской имеет в виду первый параграф Устава, формулировавший основную задачу Товарищества, — устройство передвижных художественных выставок «в видах: а) доставления возможности желающим знакомиться с русским искусством и следить за его успехами, б) развития любви к искусству в обществе и в) облегчения для художников сбыта их произведений».

446

1. Крамской пишет о своем произведении «Мина Моисеев» («Крестьянин с уздечкой»), которое экспонировалось на одиннадцатой передвижной выставке 1883 г. и было приобретено Ф. А. Терещенко; в настоящее время — в Киевском гос. музее русского искусства.

2. Речь идет о картине К. А. Савицкого «Беглый», экспонировавшейся на одиннадцатой передвижной выставке 1883 г., приобретенной Ф. А. Терещенко. Местонахождение ее в настоящее время неизвестно.

3. Картина В. М. Максимова «Заем хлеба», также экспонировавшаяся на одиннадцатой передвижной выставке, была приобетена Ф. А. Терещенко: до 1941 г. находилась в Киевском гос. музее русского искусства.

4. Бронников Федор Андреевич (1827—1902). Крамской пишет о его картине «Христианское поучение в церкви св. Петра в Риме». Возможно, именно это произведение, приобретенное Терещенко, находилось до 1941 г. в Киевском гос. музее русского искусства под названием «Воскресное чтение» («У священника»).

447

1. Текст телеграммы — см. письмо 449.

2. Речь идет об одиннадцатой передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 2 марта 1883 г.

448

1. Письмо написано Крамским под впечатлением неудачи, которая постигла идею предполагавшегося съезда художников.

2. Крамской имеет в виду свое участие в комиссии по пересмотру Устава Академии художеств (см. т. 1, письмо 115 и прим. 1 к нему, а также статью «Записка по поводу пересмотра Устава Академии художеств» и примечания к ней).

3. Дворцовая постройка (середина XVIII века) — резиденция немецкого императора в Потсдаме.

4. Вернер Антон-Александр (1843—?) — исторический и жанровый живописец, иллюстратор; директор Высшего художественного училища в Берлине, профессор берлинской Академии художеств.

5. То есть брат Александра III.

6. Инициатива организации в Париже выставки русского искусства исходила от общества русских художников во Франции, активным деятелем которого являлся Боголюбов, секретарем — И. С. Тургенев.

В протоколе общего собрания членов Товарищества 4 марта 1882 г. было записано: «Избрана... комиссия для решения вопроса о посылке выставки в Париж, на обязанности которой возложено определить условия посылки и состав выставки» (Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, ф. 69).

Членами комиссии были избраны И. Н. Крамской, П. А. Брюллов и И. Е. Репин.

Крамской напоминает Боголюбову об обещании (в письме от 5 сентября 1882 г.— Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15) прислать официальное обращение по поводу этой выставки в Товарищество передвижных художественных выставок.

7. Посылку своих произведений в Салон Крамской не осуществил.

450

1. Возможно, речь идет о произведении «Женщина под зонтиком» («В траве. Полдень»), экспонировавшемся на двенадцатой передвижной выставке 1884 г. в Москве. Оно было приобретено Ф. А. Терещенко, впоследствии принадлежало С. М. Рукавишникову, в настоящее время находится в Горьковском гос. художественном музее.

2. Картина В. М. Максимова «Волга» экспонировалась на одиннадцатой передвижной выставке 1883 г.; местонахождение ее неизвестно.

451

1. Речь идет о произведении К. Ф. Гуна «Отдых», приобретенном Третьяковым у Крамского.

2. Крамской пишет о предпринятой им постройке дачи.

452

1. «Крестьянин с уздечкой» — см. письмо 446.
2. «Женщина под зонтиком» — см. письмо 450.

453

1. Очевидно, речь идет об отсылке картины «Женщина под зонтиком».

454

1. Терещенко приобрел у Крамского за 1500 р. произведение «Крестьянин с уздечкой».

455

1. Мижуев Павел Петрович (1832—1885) — архитектор, автор брошюр по вопросам строительной техники, издатель журнала «Хозяйственный строитель». Принимал участие в ряде конкурсов, неоднократно возглавлял комиссии по возведению исторических памятников и общественных зданий.

Письмо П. П. Мижуеву ранее публиковалось как письмо к «неизвестному».

2. Речь идет о памятнике поэту М. Ю. Лермонтову в Пятигорске, комиссию по сооружению его возглавлял П. П. Мижуев; в работе комиссии принимали участие А. А. Краевский, А. Н. Майков, В. П. Гаевский, М. О. Микешин, П. П. Каратыгин, Н. И. де Рошефор. После ряда туров был принят проект А. М. Опекушина; памятник был сооружен в 1889 г.

3. См. т. 1, прим. 4 к письму 216.
4. См. т. 1, прим. 3 к письму 216.

456

1. Ответ на письмо А. П. Боголюбова от 2 декабря [1882 г.] (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15), в котором он призывает Крамского не «падать духом», несмотря на провал идеи съезда художников.

2. См. письмо 448.

3. Крамской имеет в виду организацию выставки русского искусства в Париже, а также и свое намерение экспонироваться в Салоне (см. письмо 448).

4. Ответ на письмо Боголюбова от 20 декабря (н. с.) 1882 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

5. Крамской пишет о письме, которое прислал ему официально, как представителю Товарищества, И. С. Тургенев. Сообщая об условиях, на которых возможна организация выставки русского искусства в Париже, Тургенев писал: «Несомненно то, что французское общество заинтересовалось русским художеством именно с тех пор, как оно получило самостоятельность и выказало оригинальность — стало русским, народным. (То

же самое происходило во Франции и с нашей литературой.) Стало быть, в этом вопросе нам сомневаться и колебаться нечего. Но это самое и налагает на нас обязанность строгого и беспристрастного выбора. Произведения нашей школы, в которых еще высказывается тенденциозность, подчеркивание (обыкновенный признак всего еще молодого, незрелого), должны быть удалены, как несвободные воспроизведения народной жизни, как обремененные задней мыслью. Это козыряние, это щеголяние самобытностью большей частью сопряженное с слабостью техники и долженствующее служить ей заменой, немедленно бросается в глаза и охлаждает, особенно людей европейских, у которых долгий опыт развил вкус и чутье...» (Первое собрание писем И. С. Тургенева, СПб., 1884, стр. 525).

Поучающий тон этого письма оскорбил Крамского. Суждения, высказанные в нем, он воспринял как суждения писателя, оторванного от России, лишенного непосредственных конкретных впечатлений о современном русском искусстве. (Об отношении Крамского к Тургеневу см. также т. 1, прим. 11 к письму 202.)

6. Пети — парижский торговец картинами, комиссионер, в салоне которого предполагалось устройство несостоявшейся выставки русского искусства в Париже.

7. Речь идет о том, что некоторые произведения русских художников, в том числе Боголюбова и Крамского, должны были быть переданы в собственность Пети «не для продажи,— как писал со слов Пети Боголюбов,— но чтоб иметь всегда в его галерее русские образцы, дабы покупатели его нас всегда видели» (письмо Боголюбова от 20 декабря 1882 г.— Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

8. Ответ Крамского Тургеневу неизвестен.

457

1. Полонский Яков Петрович (1819—1898) — поэт, начавший свой творческий путь стихами обличительного жанра; впоследствии приобрел известность главным образом как автор лирических стихотворений.

В 1875 г. Крамской исполнил его портрет (см. т. 1, прим. 4 к письму 239). В 1882 г. он иллюстрировал его стихотворения «Немврод» и «Аспазия» («Перо и карандаш». Изд. Балашова, 1882).

1883

458

1. «Двадцать пять лет русского искусства» — большая обобщающая работа В. В. Стасова — обзор развития живописи, скульптуры, архитектуры и музыки начиная с середины 1850-х гг. Поводом к написанию ее послужила Всероссийская выставка, состоявшаяся в 1882 г. в Москве. Статья публиковалась в журнале «Вестник Европы» в 1882 г. (ноябрь, декабрь) и в 1883 г. (февраль, июнь, октябрь). Крамской пишет в данном случае о второй части первого раздела этой работы — «Наша живопись», опубликованной в декабрьской книге журнала «Вестник Европы» в 1882 г.

Об этой статье Крамскому напомнил Суворин в своем письме к нему от 14 декабря 1882 г.: «...Если Вы не читали в «Вестнике Европы» статью Стасова о художниках, то прочтите... Оказывается, что Вы «пригвоздили меня гвоздем», изобразив «отталкивающие черты моей личности...» Мне остается думать, что Вы не поблагодарите Стасова за эту аттестацию Вас, как гражданина земли русской, который занимается пригвождением человека, не только Вам ничего не сделавшего дурного ни делом, ни словом, ни помышлением, но который при всей своей скромности имеет право сказать, что он не только не хуже ни Вас, ни Стасова и готов бы публично выслушать обвинения и также публично отвечать на них» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

2. Крамской имеет в виду следующие слова в статье Стасова: «В ряду множества портретов, написанных Крамским, превосходных много, но самые замечательные, на мой взгляд, следующие два портрета графа Льва Толстого... живописца Шишкина... писателей Гончарова... Григоровича... жены художника... певицы Лавровской... редактора «Прав[ительственного] вестника» Данилевского, архитектора Богомолова, барона Гинцбурга, С. П. Боткина; но выше всех мне кажутся портреты: живописца Литовченко... и еще одного литератора (1881), столько же поразительный по необычайной жизненности, как и по великолепному выражению тысячи мелких, отталкивающих и отрицательных сторон этой натуры. Такие портреты навсегда, как гвоздь, прибивают человека к стене» («Вестник Европы», 1882, декабрь, стр. 693).

3. Статья «Судьбы русского искусства» не была издана отдельной брошюрой.

4. Крамской вспоминает статью Стасова «Передвижная выставка» («Новое время», 1878, 8 марта, № 727), в которой он писал о «Протодиаконе» Репина: «Что за огонь горел, должно быть, в душе у того художника, который писал этого страшного, этого грозного «Варлаама»... Эти брови, толстыми пиявками поднявшиеся врозь от переносья вверх по лбу, эти глаза, точно пробуравленные на лице и оттуда глядящие гвоздями, эти пылающие щеки и нос башмаком, свидетельствующие о десятках лет, проведенных по-варлаамовски, эта всклокоченная густая седина, эта рука подушкой, улегшаяся толстыми распущенными пальцами по животу и груди, другая рука, торжественно выставленная с крепко охваченным посохом, как скипетром, старая, продырявленная, потертая бархатная шапочка на голове, ветхая ряса на тучном теле — какой это вместе могучий, характерный тип, какая могучая, глубокая картина...»

Эти слова обидели чугуевского соборного диакона Ивана Уланова, который послужил натурой для произведения Репина.

5. Крамской вспоминает статью П. М. Ковалевского о второй передвижной выставке, в которой он писал, что Перов, создав портрет Камынина, «как бы состязался кистью с пером Островского, и надо отдать справедливость кисти: Кит Китыч воспрянул от его прикосновения во всем величии своего типа!..» (П. К., «Вторая передвижная выставка картин русских художников».— «Отечественные записки», 1873, кн. 1, отд. II.)

6. См. т. 1, письмо 323 и прим. 1 к нему.

7. Крамской имеет в виду статью Суворина «Письмо к другу», опубликованную 6 января 1883 г. в газете «Новое время», посвященную В. Г. Перову. Возражая против односторонней оценки Перова современной художественной критикой, Суворин писал: «Пригвоздят художника к портретам, к жанру и не хотят ничего знать далее. Между тем талант Перова способен был на широкие комбинации».

459

1. Данное письмо является как бы сопроводительной запиской к предыдущему письму, которое Крамской посылал Суворину для опубликования его «в целом или в извлечении». Однако Суворин, побуждавший Крамского к открытому объяснению со Стасовым (см. прим. 1 к письму 458), не опубликовал это письмо. По-видимому, он счел недостаточным для опровержения стасовской оценки портрета объяснение, которое привел в своем письме Крамской, утверждавший, что его задача портретиста сводится лишь к тому, чтобы «понять и представить сумму характерных признаков» портретируемого.

460

1. См. прим. 2 к письму 406.

2. Речь идет о Всероссийской промышленно-художественной выставке, открывшейся 20 мая 1882 г. в Москве на Ходынском поле (ныне Краснопресненский район Москвы). Картина В. Г. Перова была в числе экспонатов этой выставки.

М. П. Боткина Крамской упоминает в данном случае как лицо, возглавлявшее художественный отдел Всероссийской выставки.

3. Семьи В. Г. Перова, скончавшегося 29 мая 1883 г.

4. Собко Николай Петрович (1851—1906) — историк искусства и библиограф, труды которого посвящены главным образом творчеству современных ему русских художников реалистической школы. Автор «Словаря русских художников» (три выпуска, изданы в 1893—1899 гг.), составитель серии иллюстрированных каталогов передвижных выставок, каталогов посмертных выставок произведений В. Г. Перова и И. Н. Крамского. С 1884 по 1900 г. Собко состоял секретарем Петербургского общества поощрения художников, в 1898—1903 гг. редактировал журнал «Искусство и художественная промышленность».

5. Ответ на письмо Суворина Крамскому от 7 января 1883 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15), в котором он комментирует свою статью о Перове (см. прим. 7 к письму 458). «...Эта картина, — писал Суворин о произведении «Никита Пустосвят», — схватывает один из глубочайших моментов нашей истории, еще до сих пор «современный». Мне не хотелось говорить о заушенной фигуре епископа, хотя она очень характерна именно потому, что епископ взялся за свою щеку. Получи этот афронт Никита, он соскочил бы и ринулся бы на противника, нимало не заботясь о своей щеке. Вот существенная разница. Я не хотел бы об этом упоминать, ибо слышал, что царя убеж-

дают *не покупать* этой картины, так как де она неприлична именно по этой фигуре епископа».

6. Крамской искажает имя Хлодвиг; он имеет в виду французских королей династии Меровингов.

461

1. Крамской пишет о Поленове Василии Дмитриевиче (1844—1927), который в 1863 г. поступил на юридический факультет Петербургского университета и в том же году — вольноприходящим учеником в Академию художеств.

Об уроках рисования Крамского в семье Поленовых см. т. 1, письмо 57 и прим. 2 к нему.

2. Поленова Мария Алексеевна (1816—1895), урожд. Воейкова — детская писательница, занималась также живописью.

3. Портреты С. Г. Строганова (1882) и А. А. Васильчикова (1883), местонахождение их неизвестно.

4. «Радуйся, царю иудейский!» («Хохот»).

5. Работа не была осуществлена Крамским. Вступительную статью к этому изданию см. в данном томе в разделе «Статьи».

6. «Отдых» — произведение К. Ф. Гуна, проданное Крамским П. М. Третьякову (см. письма 451 и 493).

7. См. т. 1, прим. 2 к письму 298.

8. Сюзор Павел Юрьевич (1844—1918) — академик архитектуры, председатель Петербургского общества архитекторов-художников. Почетный член Академии художеств с 1911 г.

462

1. Письмо Третьякова не сохранилось.

2. Слово «художественной» в оригинале написано над зачеркнутым словом «человеческой».

3. См. т. 1, письмо 171.

464

1. Крамской отвечает на письмо П. О. Ковалевского от 10 февраля 1883 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15) из Варшавы.

2. Бугро Адольф-Вильям (1825—1905) — французский художник, исторический живописец, жанрист и портретист.

3. Ковалевский отзывался с похвалой о произведениях Крамского на десятой передвижной выставке, экспонировавшейся в Варшаве с 18 января по 15 февраля 1883 г. Он восторгался в особенности портретом дочери художника (1882, Гос. Русский музей), в котором, как он писал, недостает только «окончательной мягкости... которую я вижу у Вандика». Достоинства произведений Крамского Ковалевский подчеркивал, противопоставляя ему творчество Бастьен-Лепажа и Бугро.

4. Эти слова Крамского — свидетельство известной дезориентации его в эти годы. Атмосфера общего идейного кризиса, охватившего значительную часть русской интеллигенции в 1880-х гг., способствовала нарастанию пессимистических настроений.

465

1. Судковский Руфин Гаврилович (1850—1885) — пейзажист-маринист.

Крамской имеет в виду статью «Выставка пейзажей Ю. Ю. Клевера и Р. Г. Судковского», опубликованную в газете «Новое время» (без подписи автора) 4 марта 1883 г., № 2519. Статья эта содержала чрезвычайно хвалебный отзыв о произведениях Клевера, художественная деятельность которого, по мнению рецензента, отличалась «неисчерпаемостью вдохновения». Судковский рассматривался в этой статье как «молодой маринист, подающий блестящие надежды».

466

1. Демидов Анатолий Николаевич (1812—1870), владелец уральских горнорудных заводов.

2. «Последний день Помпеи» — произведение К. П. Брюллова 1830—1833 гг., принесенное А. Н. Демидовым в дар музею Академии художеств; в настоящее время принадлежит Гос. Русскому музею.

467

1. Крамской пишет о статье «Нечто о заимствованиях», опубликованной Сувориным (без подписи) в газете «Новое время» (1883, 13 апреля, № 2559).

Поводом к обсуждению вопроса о заимствованиях в художественном творчестве послужила статья Н. П. Вагнера «Седьмая выставка Общества выставок», опубликованная в той же газете от 27 марта, № 2542. Вагнер высоко ценил творчество Р. Г. Судковского, и в частности его картину «Мертвый штиль» («Тишь на море»), неоднократно повторявшуюся автором. Вместе с тем он упомянул в своей статье, что ему известно предположение о том, что Судковский при создании этой картины заимствовал сюжет ее и технику исполнения у А. И. Куинджи в его картине «Ладожское озеро» (1872, Гос. Русский музей).

В ответ на статью Н. П. Вагнера в «Новом времени» (1883, 12 апреля, № 2558) появилось следующее «Письмо в редакцию»:

«Покорнейше просим дать место в ближайшем № вашей уважаемой газеты следующему заявлению:

В нумере 2542 «Нового времени» Н. Вагнер в своей статье о картинах Судковского, между прочим, говорит следующее:

«Мне говорили, что у г. Судковского много заимствованного, что он повторяется в мотивах и даже в рисунке. В этом есть известная доля правды, но в картине «Мертвый штиль» столько оригинального, самобытного, что о заимствовании здесь не может быть и речи. Картину по ее оригинальности можно поставить рядом с лучшими картинами Куинджи.

Оригинальность и самобытность в искусстве столь редкое и драгоценное качество у художника, что г. Вагнер справедливо выделяет его от прочих свойств художника. К сожалению, г. Вагнеру не было известно, что и картина Судковского «Мертвый штиль» прямо заимствована с картины Куинджи «Ладожское озеро».

Придавая вместе с г. Вагнером важность художественной заслуги в искусстве за первым, разработавшим какой-либо сюжет, мы, нижеподписавшиеся, считаем себя обязанными свидетельствовать, что картина г. Судковского есть уже повторение.

В. Максимов, И. Крамской, Е. Волков, И. Репин».

В связи с возникшей полемикой Суворин опубликовал свою статью «Нечто о заимствованиях», в которой подвергал сомнению бесспорность «художественной заслуги в

искусстве за первым, разработавшим какой-либо сюжет». Свою мысль он иллюстрировал примерами из истории литературы и живописи, утверждая, что нередко мастера, не обладавшие приоритетом в отношении сюжета, тем не менее создавали произведения глубокие и выразительные и в этом смысле вполне самостоятельные. Признавая Судковского «бесспорно талантливым» художником, Суворин тем самым как бы стремился доказать беспочвенность самой возникшей таким образом дискуссии.

Комментируемое письмо Крамского, его анализ картины Куинджи, которую Суворин увидел, как это следует из слов Крамского, после опубликования своей статьи, заставили критика пересмотреть свою точку зрения. 14 апреля 1883 г. он опубликовал вторую статью «Еще о заимствованиях» («Новое время», № 2560), в которой, восторгаясь картиной Куинджи, выразил свое удивление по поводу того, что этот «шедевр прошел незамеченным» в свое время. Оставаясь при убеждении в том, что Судковский является талантливым художником, он в то же время писал, что мотив созданных обоими пейзажистами произведений «несомненно один и тот же [...] Судковский заимствовал нечто весьма существенное с картины г. Куинджи [...] один действительно *творит*, почерпает все в своем таланте [...] другой *компилирует*, научаясь у предшественника, заимствуя у него самое существенное [...].

2. Очевидно, «протоколом» Крамской называет приведенное выше письмо четырех художников.

Своеобразие световых эффектов в произведениях Куинджи всегда привлекало внимание Крамского (см. «протокол», составленный им по поводу картины Куинджи «Лунная ночь» — письмо 416).

3. В статье «Нечто о заимствованиях» («Новое время», 1883, 13 апреля, № 2559) Суворин писал о Рафаэле: «Мадонну писали до Рафаэля и после Рафаэля, но его Мадонна и доныне остается самым вдохновенным и оригинальным произведением».

На творчество В. В. Верещагина он указывал как на возможный источник заимствования, поскольку оно отличается, как он писал, «оригинальностью идей».

468

1. Видимо, Крамской корректировал очередную статью Суворина, в которой автор, обсуждая вопрос о заимствованиях в живописи, обращался к примеру из творчества Шишкина. Возможно, это была статья «Еще о заимствованиях» (см. прим. 1 к письму 467), в которой после корректив Крамского Суворин отказался от упоминания о Шишкине.

469

1. Победоносцев Константин Петрович (1827—1907) — один из наиболее реакционных деятелей России 1870—1900-х гг., член Государственного совета (с 1872 г.), обер-прокурор синода (1880—1905); оказывал большое влияние на политику Александра III, а затем — Николая II.

2. Крамской пишет о сюжетах двух икон, которые он намеревается исполнить для русской посольской церкви в Копенгагене.

3. «Жертвователем» Крамской называет в данном случае Ю. С. Нечаева-Мальцева (1834—1913), на средства которого исполнялись образа для копенгагенской церкви.

Историю этого заказа описал Боголюбов, вспоминая, как он, придя однажды к К. П. Победоносцеву, увидел уходящим от него Ю. С. Мальцева. Излагая затем диалог, происшедший между ним и Победоносцевым, Боголюбов записал: «Вы видели — от меня вышел Нечаев-Мальцев, и знаете, зачем был, — мало ему камергерства — в гофмейстеры лезет... А за что его производить — ума невеликого, богат разве, а потому готов на пожертвование, но какое — сам не придумал и меня просил за него голову ло-

мать». «А вот, быть может, я Вам помогу,— записывает далее свои слова Боголюбов,— знаю, что государь очень интересуется Копенгагенскою церковью, которая почти вся выстроилась на его деньги... когда я написал для нее фрески «Хождение Иисуса по водам» и поднес государю, то он мне сказал:

«Очень Вам благодарен, но теперь необходимо сделать еще две боковые... желание его еще совсем свежо, и ежели Вы предложите от Мальцева эту жертву, то думаю, что она возымеет хороший результат с обеих сторон... ставлю Вам за мою услугу условие, что Вы возьмете исполнителем работы И. Н. Крамского... иначе я не хочу, чтоб Мальцев пользовался моею и Вашей добротой». На другой день курьер приехал ко мне, прося, чтоб Иван Николаевич завтра в $9^{1}/_{2}$ ч. был у Победоносцева. Мальцев уже был тут — очень благодушно просил Крамского взять работу, сюжеты придумали из жизни равноапостольного князя. Доложили его величеству, он принял пожертвование, и Крамской условился исполнить работу за 15 тыс. рублей» (Записки А. П. Боголюбова. Тетрадь № 8, И. Н. Крамской. Очерк. — Рукописное отделение публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде).

Работа была выполнена Крамским в 1885 г.

4. Оом Федор Адольфович (1826—1898) — секретарь имп. Марии Федоровны.

В 1870 г. Крамской исполнил его портрет (рисунок), местонахождение которого неизвестно.

Неясно, о каком письме Оому идет речь.

470

1. Вагнер Николай Петрович (1829—1907) — зоолог, профессор Казанского и Петербургского университетов, первый крупный исследователь фауны Белого моря.

Известен так же как автор повестей и рассказов для детей, которые писал под псевдонимом «Кот-Мурлыка». Издавал и редактировал (1877—1879) научно-художественный журнал «Свет». В 1880-х гг. вел художественно-критический отдел в газете «Новое время».

2. В статье Н. П. Вагнера, о которой пишет Крамской, обсуждался вопрос об университетском образовании, поднятый на страницах той же газеты, «Новое время», двумя днями ранее в статье под названием «Профессора и студенты» (1883, 20 июля, № 2654). Автор этой первой статьи констатировал падение университетского образования, отсутствие контакта между студентами и профессорами, которые утеряли, по его мнению, свойственную их предшественникам любовь к науке, ограничили себя формальным отношением к обязанностям педагогов и тем самым способствовали тому, что и в студенческой среде интерес к научным знаниям уступил место «жажде диплома». Причину подобных обстоятельств автор видел в существовании в университетах системы автономии. Острие его критики было направлено против этой системы, непосредственно связанной еще с характером буржуазных реформ 60-х гг.

Н. П. Вагнер, соглашаясь с автором статьи в характеристике общего состояния научной и педагогической работы в университетах, пытался найти объяснение сложившейся ситуации в несоответствии учебной программы университетов их назначению как высших учебных заведений, призванных давать прежде всего широкое, универсальное образование. Опираясь на свой тридцатилетний педагогический опыт, он считал необходимым решительно размежевать вопросы общего и специального образования. Для этих целей он проектировал создать систему двухгодичного университетского образования, после прохождения которого учащийся может избрать курс специальных наук. «Университетское образование, — писал Вагнер, — должно быть прежде всего гуманитарно, общечеловечно, универсально, энциклопедично».

Именно эти мысли Н. П. Вагнера, ратовавшего за внимание к вопросам общего образования, встретили признание Крамского, который всегда ценил в окружающих его

людях широту кругозора, подчеркивая определяющую роль мировоззрения и в художественном творчестве.

471

1. Толстая Софья Андреевна (1844—1919), урожд. Берс, жена Л. Н. Толстого.
2. Герке Ольга Ивановна — учительница в доме А. М. Кузминского — двоюродного брата С. А. Толстой, — женатого на ее сестре, Татьяне Андреевне Берс.

472

1. Речь идет об офортном издании портрета И. С. Тургенева. 13 сентября 1883 г. Суворин («Незнакомец») писал («Новое время», № 2709): «С Тургенева снята очень хорошая фотография с мертвого; с этой фотографии Крамской будет делать офорт». Суворин имел в виду фотографию Мореля. Офорт не был выполнен Крамским.
2. Виардо Мишель Фернанда Полина (1821—1910), урожд. Гарсиа — знаменитая певица (меццо-сопрано), выступавшая на оперных сценах Европы в 1840—1850-х гг., автор романсов; с 1860-х гг. посвятила себя музыкальной педагогике; близкий друг И. С. Тургенева.

27 августа 1883 г. в газете «Новое время», № 2692, в разделе «Телеграммы» появилась следующая информация: «...все движимое свое имущество Тургенев завещал г-же Виардо; в другом завещании он отказал ей всю свою литературную собственность, изданные и неизданные сочинения, а также 20 000 р., которые остались за книгопродавческой фирмой Глазунова...»

3. И. С. Тургенев скончался 22 августа (3 сентября) 1883 года в Буживале, близ Парижа. Гроб с останками писателя был привезен в Россию и 27 сентября похоронен на Волковом кладбище в Петербурге. В 1930-х гг. останки Тургенева были перенесены в район Литературных мостков на том же кладбище.
4. Крамской имеет в виду опубликованное 30 августа («Новое время», 1883, № 2695) сообщение о том, что информация о наследстве Тургенева, данная ранее парижским корреспондентом «Нового времени», неточна. «Право собственности на издание сочинений И. С. Тургенева, — писал на этот раз корреспондент газеты, — в продолжение узаконенного 50-летнего срока приобретено фирмою И. И. Глазунова».

Однако, в действительности, вопрос о наследстве И. С. Тургенева был разрешен спустя несколько лет после смерти писателя. Наследницей всего движимого имущества Тургенева, его литературной собственности, его авторских прав, согласно завещанию, была утверждена Виардо. И лишь Спасское-Лутовиново, как родовое имение Тургеневых, было унаследовано, согласно законам того времени, родственницами писателя по линии матери.

5. См. письмо 469 и прим. 2 и 3 к нему.
6. Крамской отвечает на сообщения Боголюбова о том, что Якоби, как один из активных деятелей академического круга, снова подымает вопрос об установлении контакта между передвижниками и Академией, о слиянии выставок Товарищества с выставками Общества выставок художественных произведений.

По этому последнему вопросу, неоднократно подымавшемуся, общее собрание членов Товарищества еще в феврале 1881 г. в ответ на официальное обращение к нему Общества выставок художественных произведений постановило: «Правлением доложено было общему собранию содержание отношения «Общества выставок» о соединении с названным обществом Товарищества, по поводу чего общее собрание уполномочило Правление отвечать «Обществу выставок», что так как Товарищество имеет свои специально определенные цели: путем передвижения своих выставок знакомить русское общество с движением русского искусства, то и принять участие в выставке «Обще-

ства» не может» (Протокол общего собрания членов Товарищества от 27 февраля 1881 г. — Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, ф. 69).

7. См. т. 1, письмо 346 и прим. 2 к нему.

8. Давыдов (Давидов) Карл Юльевич (1838—1889) — виолончелист, основоположник русской виолончельной школы в XIX в., композитор и дирижер, профессор (1862—1887) и директор Петербургской консерватории (1876—1887).

473

1. Крамской посылает Суворину письмо А. П. Боголюбова от 30 августа (11 сентября) 1883 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15), в котором описаны обстоятельства смерти Тургенева. Суворин использовал текст этого письма в одном из своих «Писем к другу» («Новое время», 1883, 13 сентября, № 2709, за подписью «Незнакомец»).

2. См. письмо 472 и прим. 1 к нему.

3. Неясно, о каком офорте идет речь. В газете «Новое время» (1883, 17 сентября, № 2713) было помещено объявление о том, что в магазине Фельтена продается портрет И. С. Тургенева, гравированный на меди варшавским художником Редлихом, изданный в 1882 г. фирмой Фельтена. Здесь же читатели газеты оповещались о том, что в продажу поступил офорт, исполненный В. А. Бобровым.

474

1. Гаевский Виктор Павлович (1826—1888) — литературный деятель, председатель «Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым», редактор первого издания писем И. С. Тургенева (1884).

2. См. письмо 456 и прим. 5 к нему.

3. Ответ на письмо В. П. Гаевского от 31 октября 1883 г., который, обратившись к Крамскому с просьбой предоставить для печати имеющееся у него письмо И. С. Тургенева, одновременно писал: «...я постараюсь заехать к Вам при первой возможности, чтоб повторить эту просьбу лично и кстати взглянуть на Вашего Христа, о котором рассказывают чудеса...» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

Гаевский имел в виду голову Христа (тонированный гипс), исполненную Крамским в процессе работы над картиной «Радуйся, царю иудейский!» («Хохот»). Скульптура эта была принесена в дар Русскому музею вдовой художника С. Н. Крамской.

475

1. Крамской отвечает на письмо П. М. Третьякова от 27 ноября 1883 г., в котором Третьяков убеждал его сделать копию со скульптурной головы Христа (см. прим. 3 к письму 474) для отформовки ее.

1884

476

1. См. письмо 465.
2. Письмо Суворина неизвестно.
3. Булгаков Федор Ильич (1852—1908) — журналист, переводчик и писатель по вопросам искусства, популяризировавший преимущественно творчество художников академического круга. Автор книги «Наши художники» (тт. I и II, изд. 1889—1890). Деятельность Булгакова как редактора и критика была связана с журналами «Вестник иностранной литературы», «Исторический вестник», с газетой «Новое время».
4. Письмо Булгакова неизвестно.

478

1. Эртель Александр Иванович (1855—1908) — писатель. Начав свою деятельность в направлении, близком народничеству, принимал непосредственное участие в революционном движении, впоследствии примкнул к идеям толстовства.
2. Неясно, почему Крамской отнес Гаршина к писателям, «которые об искусстве, кажется, и не пишут». Он не мог не знать опубликованных в 1877 г. статей с подписью «В. Гаршин» в газете «Новости»: «Вторая выставка «Общества выставок художественных произведений» (№ 68), «Новая картина Семирадского «Светочи христианства» (№ 72), «Конкурс на постоянной выставке художественных произведений» (№ 91), «Имп. Академия художеств за 1876—1877 учебный год» (№ 332). В 1880 г. появились две статьи Гаршина в газете «Русские ведомости»: «Художественная выставка в Петербурге» (№ 23), «Выставка в помещении «Общества поощрения художников» (№ 49) с подписью «В. Г—н». Не мог не знать Крамской и рассказа Гаршина «Художники» («Отечественные записки», 1879, № 9), поводом для написания которого, повидимому, послужила картина Н. А. Ярошенко «Кочегар».

479

1. «Художественные новости» — двухнедельное приложение к журналу «Вестник изящных искусств» (1883—1890), издававшемуся «при Академии художеств» под редакцией А. И. Сомова.

В журнале публиковались материалы по русскому и зарубежному искусству. В «Художественных новостях» наряду со статьями общего характера значительно большее внимание уделялось хронике художественной жизни.

2. Писарев Дмитрий Иванович (1840—1868) — литературный критик, публицист, идейный руководитель журнала «Русское слово», представитель русской материалистической философии 1860-х гг., страстный борец против самодержавно-крепостнического строя.

3. Вовчок Марко (псевдоним Марии Александровны Вилинской-Маркович; 1834—1907) — украинская писательница, тесно примыкавшая в 1860—1870-х гг. к революционно-демократическому направлению в русской литературе; близкий друг Д. И. Писарева. По ее заказу И. Н. Крамской в 1870 г. исполнил по фотографии портрет Д. И. Писарева, местонахождение которого неизвестно.

480

1. «Подпольной» интригой Крамской называет начинания Академии художеств, направленные против передвижников, возглавляемые конференц-секретарем Академии П. Ф. Исеевым, художниками В. Д. Орловским, Ю. Ю. Клевером и другими.

2. Казанцев Владимир Гаврилович (1849—1902) — ученик Академии художеств (1880—1884), учился у В. Д. Орловского; в 1891 г. получил звание классного художника первой степени. Пейзажист, участник выставок С.-Петербургского общества художников. Выступал в качестве художественного критика.

3. «Заметкой» Крамской называет очередное «Письмо к другу», опубликованное Сувориным за подписью «Незнакомец» в газете «Новое время» (1884, 4 марта, № 2879). «Письмо» было посвящено обзору двенадцатой передвижной выставки. Однако этот обзор Суворин свел в данном случае к рассмотрению творчества двух художников — Репина и Крамского. В центре внимания критика была картина Репина «Не ждали», замысел которой он непосредственно связывал с манифестом об амнистии, последовавшим по случаю коронации 1883 г. Указывая на недостатки живописного решения этого произведения, Суворин подвергал резкой критике образ его центрального героя, упрекал художника в том, что он намеренно сделал его безобразным, «точно боится быть щедрым, точно постоянно спрашивает себя: «уж не слишком ли красивое лицо я выбрал... не скажет ли Стасов, что я идеальничаю?..» Что же касается Крамского, то именно в этой статье Суворин выступил сторонником полной переоценки его творчества. Находя, что Крамской стал писать «сочнее, ярче, свободнее», он связывал эти особенности мастерства художника с тем, что он «сбросил с себя реалистические путы и рецептуру».

4. Боборыкин Петр Дмитриевич (1836—1921) — автор романов и пьес, в которых нашел свое широкое отражение быт пореформенной России. Выступал также как художественный критик, склонный рассматривать русское искусство как своеобразный провинциальный вариант искусства западноевропейского. В 1863—1864 гг. издавал и редактировал журнал «Библиотека для чтения», впоследствии выступал на страницах «Отечественных записок», «Вестника Европы», «Северного вестника», в журналах «Художественные новости» и «Мир искусства».

Очевидно, Крамской имеет в виду его «Письма из Парижа» («Вестник Европы», 1882, кн. 1).

5. Слово «гнилы» перечеркнуто.

6. Рибейра Хосе (ок. 1591—1652) — испанский живописец и гравер, автор картин на религиозные и мифологические сюжеты, трактуемые в духе реальных сцен; портретист.

7. Мурильо Бартоломе Эстебан (1618—1682) — испанский художник, в творчестве которого реалистические черты сочетались со склонностью к идеализации и сентиментализму.

8. Кранах Лукас Старший (1472—1553) — немецкий живописец и гравер, сочетавший в своем творчестве традиции поздней готики с чертами искусства эпохи Возрождения.

9. Мемлинг Ганс (ок. 1433—1494) — нидерландский живописец, автор религиозных композиций, исполненных в основном в духе церковной живописи; портретист.

10. Дюрер Альбрехт (1471—1528) — немецкий живописец и рисовальщик, крупнейший представитель культуры эпохи Возрождения в Германии.

11. Джотто (1276—1337) — итальянский художник, автор фресок и картин на религиозные сюжеты, основоположник реализма в искусстве эпохи Возрождения.

12. Чимабуэ (ок. 1240 — ок. 1302) — итальянский художник флорентинской школы, работавший в традициях византийского искусства.

13. Анджелико да Фьезоле фра Беато (1387—1455) — итальянский художник эпохи раннего Возрождения, автор фресок и картин на религиозные сюжеты.

14. Перуджино Пьетро (ок. 1446—1523) — итальянский художник умбрийской школы, учеником которого был Рафаэль.

15. Крамской имеет в виду портрет драматической актрисы Пелагеи Антипьевны Стрепетовой (1850—1903) работы Н. А. Ярошенко, экспонировавшийся на двенадцатой передвижной выставке 1884 г., находящийся в Гос. Третьяковской галерее.

481

1. Крамской санкционирует использование в печати его письма к Суворину от 4 марта 1884 г. (см. письмо 480). Публикуя фрагменты этого письма с некоторыми отступлениями от оригинала («Новое время», 1884, 8 марта, № 2883), Суворин не упоминая имени автора письма, называл его лишь «большим русским живописцем».

483

1. Речь идет о сборе денежных средств на сооружение памятника В. Г. Перову и учреждение стипендии его имени в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества.

2. Крамской сообщает о своем отъезде в Ментону, куда он направлялся по совету врачей.

3. Письмо неизвестно.

484

1. Шварц Вячеслав Григорьевич (1838—1869) — исторический живописец и иллюстратор. Крамской благодарит Стасова за присылку монографического очерка о В. Г. Шварце, опубликованного в журнале «Вестник изящных искусств», 1884, вып. 1 и 2.

2. «Гонец» — произведение В. Г. Шварца 1868 г., находящееся в Гос. Третьяковской галерее.

3. Крамской пишет о своей работе над портретом В. М. Жемчужникова (см. о нем т. 1, прим. 3 к письму 156).

485

1. Неясно, о каком письме Стасова упоминает Крамской.

2. Крамской имеет в виду оппозицию Товарищества передвижных художественных выставок по отношению к Академии.

3. Речь идет о посещении 25 марта 1884 г. академической выставки Александром III.

4. Ответ на сообщение Стасова в письме от 10 апреля 1884 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15) об откликах печати на двенадцатую передвижную выставку, открывшуюся в Петербурге 26 февраля 1884 г.

5. Дьяков Александр Александрович (1845—1895) — беллетрист и критик, писавший под псевдонимами «Незлобин» (1870-е гг.) и «Художник» (1880-е гг.). В дан-

ном случае речь идет о его статье «Г-н В. Стасов в наших художественных делах», опубликованной в газете «Новое время» (1884, 17 и 20 марта, № 2892 и 2895) за подписью «Художник».

Дьяков полемизировал со стасовской оценкой двенадцатой передвижной выставки в целом. Но центральной фигурой, вокруг которой велась полемика, был Крамской. Статья Стасова «Наши художественные дела» («Новости и биржевая газета», 1884, 15 и 19 марта, № 74 и 78) была направлена против той переоценки творчества Крамского, которую предпринял Суворин в своих выступлениях также по поводу двенадцатой передвижной выставки («Новое время», 1884, 4 и 8 марта, № 2879 и 2883). Стасов тем более горячо оспаривал на этот раз точку зрения Суворина, поскольку Суворин, цитируя в одной из своих статей («Новое время», 1884, 8 марта, № 2883) письмо Крамского к нему (см. письма 480 и 481), тем самым как бы убеждал читателей в том, что Крамской солидарен с той оценкой, которую получило его творчество в газете «Новое время». Выступления «Художника» (Дьякова) были направлены к тому, чтобы защитить позиции «Нового времени».

6. Ответ на сообщение Стасова о том, что А. В. Прахов выступил по поводу передвижной выставки в журнале «Неделя» (1884, 18 марта, № 12) со статьей под заглавием «Тайна XII передвижной выставки», подписанной инициалами «В. К.».

Автор этой статьи в своих отрицательных суждениях о передвижниках адресовал свои упреки Стасову, не называя при этом его имени. Констатируя падение художественного мастерства, он видел причину этого явления в подчинении художников «кружковым» идеалам. Говоря о «пророке» этих идеалов, он несомненно имел в виду Стасова. Но вся статья его в целом была направлена прежде всего против основных положений того «известного художника», которого цитировал Суворин в своем «Письме к другу», опубликованном 8 марта 1884 г. (см. письма 480 и 481). Также, не называя имени Крамского, он третировал его утверждение о том, что характерной чертой русского художника являются поиски правды. При этом он утверждал, что публика, посещая выставки, ищет того, что «лучше *правды*... она ценит вдохновение, субъективный элемент — человека».

486

1. Похитонов Иван Павлович (1850—1923) — пейзажист. Большую часть своей жизни провел за границей. Его миниатюрные по форме произведения отличаются тонкой законченностью письма. В 1890—1900-х гг. экспонировался на передвижных выставках.

487

1. Крамской отвечает на письмо П. О. Ковалевского от 23 марта 1884 г. из Варшавы (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15), в котором он делится с Крамским своими впечатлениями об одиннадцатой передвижной выставке, состоявшейся в Варшаве с 5 декабря 1883 г. по 6 января 1884 г.

2. Речь идет о картине К. А. Савицкого «Беглый» (см. прим. 2 к письму 446).

3. Имеется в виду картина «Крестный ход в Курской губернии» 1883 г., находящаяся в Гос. Третьяковской галерее.

488

1. То есть к ответу на вопрос о цене за картину «Неутешное горе», поставленный Третьяковым в письме от 10 апреля 1884 г.

2. Крамской пишет о своем произведении «Поэт А. Н. Майков на рыбной ловле» (1883), которое экспонировалось на двенадцатой передвижной выставке 1884—1885 гг.; в настоящее время принадлежит Гос. Литературному музею в Москве.

3. Ответ на слова Третьякова, который 10 апреля 1884 г. писал, что, имея портрет А. Н. Майкова, написанный В. Г. Перовым, он не считает необходимым приобрести второй портрет поэта.

4. Современники Крамского, зная, что Майков, автор поэмы «Рыбная ловля», был страстным рыболовом, заподозрили Крамского в том, что он дал ироническую интерпретацию его образа, изобразив поэта удящим рыбу.

489

1. Крамской имеет в виду мраморные скульптуры начала XVIII в., украшающие Летний сад в Ленинграде.

2. Крамской указывает следующие произведения В. М. Васнецова: «Военная телеграмма» («Чтение военной телеграммы»), «Победа» («Развешивание флагов», «После победы», «Известие о взятии Карса») и «Аленушка». О первых двух из них см. т. 1, прим. 4 к письму 338. Картина «Аленушка» экспонировалась на девятой передвижной выставке 1881 г., находится в Гос. Третьяковской галерее.

490

1. Белоголовый Николай Андреевич (1834—1895) — врач-терапевт, общественный деятель; с 1881 г. жил за границей, принимал активное участие в Женевской эмигрантской газете «Общее дело». Автор «Воспоминаний» (М., 1894), в которых имеются очерки о декабристах, о С. П. Боткине, Н. А. Некрасове, М. Е. Салтыкове-Щедрине, считавшем Н. А. Белоголового одним из своих близких друзей.

В 1884 г. Крамской исполнил портрет Н. А. Белоголового, находящийся в частном собрании в Москве.

2. Мейсонье Эрнест (1815—1891) — французский художник, жанрист, исторический живописец, баталист. Выставку его произведений Крамской видел в мае 1884 г. в Париже (см. письмо 492).

3. О Мункачи см. т. 1, прим. 16 к письму 347. Сюжеты своих картин «Распятие» и «Христос перед Пилатом» (см. письмо 492) художник решал в этическом плане. Оба эти произведения находятся в частном собрании в Филадельфии.

4. Возможно, Крамской имеет в виду состояние П. А. Брюллова в связи со смертью его второй жены, Маргариты Григорьевны Брюлловой, рожд. Лихониной.

491

1. Ответ на письмо В. В. Стасова от 25 апреля 1884 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15), в котором он выражает свое восхищение последними письмами к нему Крамского (см. письма 484 и 485).

2. Стасов писал о статье Крамского «За отсутствием критики» (см. раздел «Статьи», а также письмо 351 и прим. 5, 6, 7 и 8 к нему, письмо 361 и прим. 5 к нему), посвященной выставке произведения Габриэля Макса «Иисус Христос». Он возражал против того, что Крамской, приводя в этой статье примеры высокого искусства, обращался только лишь к классическим произведениям античной скульптуры, к произведениям мастеров эпохи Возрождения. «...Вы, как будто, высказывая новь,— писал Стасов, — в то же время иной раз будто оглядывались назад, прибаиваясь и остерегаясь кого-то, входя в компромиссы, не решаясь до последней ниточки *совлечь с себя вет-*

хого человека (например, статья об Юпитерах и Аполлонах бельведерских по поводу Макса в 1879 г. и т. д.)».

3. См. прим. 6 к письму 387.

4. См. т. 1, прим. 4 к письму 247.

5. См. т. 1, прим. 1 к письму 151.

6. См. прим. 5 к письму 427.

7. Крамской ссылается на свое письмо к Суворину от 4 марта 1884 г. (см. письмо 480).

8. Соглашаясь со Стасовым, Крамской повторяет в данном случае его слова из письма от 25 апреля 1884 г.: «Какой у нас критический дух народился и вырос, сильный, глубокий и беспощадный, неумытный и неподкупный все равно к своим, что к чужим» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

492

1. См. прим. 3 к письму 490.

493

1. См. письмо 488.

2. Ивачев Павел Андрианович (1844—?) — классный художник второй степени. Преподавал в педагогических классах Академии художеств до 1881 г. В 1882—1887 гг. сопровождал передвижные выставки в провинции.

3. См. прим. 1 к письму 451 и прим. 6 к письму 461.

4. См. письмо 469 и примечания к нему.

494

1. Статья Ф. Ф. Петрушевского «Мотивы финляндской природы» была опубликована в «Художественном журнале», 1885, январь.

2. «Ласточка» — иллюстрированный еженедельный журнал, выходивший в Петербурге с июня 1884 по апрель 1885 г. под редакцией художника Льва Евграфовича Дмитриева-Кавказского (1849—?); в журнале освещались вопросы литературы и искусства, большое место уделялось репродуцированию произведений современных русских художников.

3. «Вестник изящных искусств» (см. прим. 1 к письму 479).

495

1. Речь идет о предметах церковного богослужения, которые нужны были Крамскому в связи с его работой над заказом для церкви в Копенгагене (см. письмо 469).

496

1. Возможно, один из портретов Л. Г. Гинцбург, о которых пишет Крамской, — произведение, известное под названием «За чтением», принадлежащее в настоящее время Свердловской картинной галерее.

497

1. Мекленбург-Стрелицкий Георг — Александр Георгиевич (1859—1909) — герцог, генерал-майор, командовал лейб-гвардии драгунским полком. Член Русского музыкального общества, основатель струнного квартета, носившего его имя.

2. Речь идет о намерении Н. И. Крамского, сына художника, отбыть воинскую службу в качестве вольноопределяющегося.

3. Егор Егорович — лицо неизвестное.

4. Бобриков Николай Иванович (1839—1904) — генерал-адъютант, начальник штаба войск гвардии и Петербургского военного округа.

498

1. Речь идет о работе над портретом Л. Г. Гинцбург, 1884 г., на котором она изображена с корзинкой цветов. Портрет экспонировался на тринадцатой передвижной выставке 1885—1886 гг., в настоящее время принадлежит Художественному музею Северо-Осетинской АССР в г. Орджоникидзе, где значится под названием «Женщина в розовом платье».

499

1. Чертков Владимир Григорьевич (1854—1936) — друг и единомышленник Л. Н. Толстого. В 1881 г. Крамской исполнил портрет В. Г. Черткова, находящийся в музее Л. Н. Толстого в Москве.

2. Письма Черткова к Крамскому неизвестны.

3. Смирнов — лицо неизвестное.

4. Фену Николай Осипович — петербургский книгопродавец, издавал и редактировал «Педагогический музей» — ежемесячное обозрение педагогической литературы, выходившее в 1875—1880 гг. в Петербурге, редактировал «Книжный вестник» — журнал книготорговой, издательской и литературной деятельности в России, выходивший в 1884—1918 гг. также в Петербурге.

5. Речь идет о возникшем в 1884 г., по инициативе В. Г. Черткова, книгоиздательстве «Посредник», которое ставило своей задачей распространение начальных знаний в широких слоях народа. Издательство выпускало художественную литературу, периодические издания («Свободное воспитание», «Маяк»), сборники «Круг чтения», литературу по сельскохозяйственным и экономическим вопросам. Ближайшее участие в работе издательства принимал Л. Н. Толстой, написавший ряд своих произведений специально для «Посредника».

Крамской, соглашаясь с побудительными причинами, толкнувшими Черткова к организации издательства, не принял непосредственного участия в его работе. В его суждениях по этому вопросу сквозит скептическое отношение к общему, отвлеченному направлению деятельности издательства, далекому, как он полагал, от реальных нужд народа (см. письмо 501). Чертков же, посетив Крамского в Петербурге, 1 декабря 1884 г. писал Толстому: «На следующий день после приезда сюда я навестил Крамского и, к своему полному удивлению, застал его совсем больным. Кашляет как чахоточный, лихорадка вот уже вторая неделя. Боткин шлет его за границу. Но он говорит, что не имеет возможности ехать. Ужасно его жаль, и ужасная потеря, если он умрет. Он прочел отрывок ваших Декабристов — и в восторге. К нашему делу (т. е. к организации книгоиздательства. — *С. Г.*) он отнесся совсем сочувственно. Радуется, что Вы опять взялись за рассказы. Хотя он сам теперь не в состоянии работать (он совсем

себя считает вычеркнутым из рядов), тем не менее он предлагает собрать несколько друзей-художников и содействовать их привлечению к делу улучшения содержания лубочных изданий...» (Цит. по кн.: Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 85, М., 1935, стр. 124.)

501

1. Пругавин Александр Степанович (1850—1921) принимал участие в народническом движении, за что в 1871 г. был исключен из Петровской земледельческой Академии в Москве и сослан в Архангельскую губернию; посвятил себя исследованию сектантства, создав на протяжении 1880—1900-х гг. ряд трудов по этому вопросу. В начале 1880-х гг. сблизился с Толстым; разделял идеи Черткова относительно издания литературы для народа. После Великой Октябрьской социалистической революции эмигрировал.

Письмо Пругавина к Крамскому неизвестно.

2. «Сельский вестник» — газета, выходившая в Петербурге с 1881 по 1917 г. при редакции «Правительственного вестника».

3. По-видимому, Крамской цитирует письмо Пругавина к нему.

502

1. Комментируемое письмо сохранилось среди автографов И. Н. Крамского в Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в виде отрывка (чернового?) без обращения и даты, но с надписью В. В. Стасова: «Письмо к Вл. Гр. Черткову». Как и в предшествующем издании писем Крамского (1937), оно публикуется нами с сохранением имени адресата, указанного Стасовым, и также помещено вслед за датированными письмами Крамского к Черткову.

Однако следует указать, что в Архиве Гос. музея Л. Н. Толстого хранится документ, в котором данное письмо рассматривается как письмо Крамского к Л. Н. Толстому. Автор документа, Э. Г. Бабаев, отмечает, что по общему своему характеру это письмо отличается от остальных писем Крамского к Черткову (№ 499, 500, 501), в которых речь идет о практических вопросах организации издательства «Посредник». Содержание комментируемого письма, посвященного вопросам педагогики, толкование этих вопросов Крамским позволяют Э. Г. Бабаеву рассматривать это письмо, как отклик на статью Толстого «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?». Слова Крамского: «В ваших мыслях о перестановке между учащими и учащимися есть много верного...» — могли быть обращены, как полагает Э. Г. Бабаев, только лишь к Толстому, поскольку Чертков не занимался проблемами педагогики и не мог «приписать себе известную идею Толстого».

Соответственно подвергается сомнению и датировка письма. Э. Г. Бабаев относит его к 1870-м гг., ко времени, когда Толстой вернулся к вопросам педагогики, которые могли служить предметом обсуждения писателя и художника при личном знакомстве их, состоявшемся в 1873 г. В подтверждение такой датировки Э. Г. Бабаев указывает на начальные слова письма, полагая, что Крамской, проявив интерес к толстовскому пониманию проблемы компромисса, по-своему приблизился к осознанию духовного перелома, назревавшего у Толстого в годы создания романа «Анна Каренина».

503

1. Верещагин Александр Васильевич (1850—1909) — генерал, участвовал в русско-турецкой войне в качестве ординарца М. Д. Скобелева; младший брат художника

В. В. Верещагина. Автор беллетристических произведений, в которых использовал материалы автобиографического характера. Его брошюра «Ловчинский бой 22 августа 1877 года» была издана в 1884 г. (СПб., типография Н. А. Лебедева).

504

1. «Карась-идеалист» — сказка М. Е. Салтыкова-Щедрина, опубликованная впервые в сборнике «XXV лет. 1859—1884», изданном комитетом Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. СПб., 1884.

505

1. Ответ на письмо П. М. Третьякова от 25 ноября 1884 г. о том, что в счет погашения долга Крамского он хотел бы получить портреты А. Д. Литовченко (1878) и дочери художника С. И. Крамской (1882).

2. Жемчужников Лев Михайлович (1828—1912) — художник, член Московского общества любителей художеств; состоял секретарем Училища живописи, ваяния и зодчества (с 1875 г.).

О портрете В. М. Жемчужникова см. т. 1, прим. 3 к письму 156.

3. Третьяков отказался от портрета Жемчужникова.

506

1. Горбунов Иван Федорович (1831—1895) — актер Малого театра в Москве, а затем Александринского театра в Петербурге; мастер устных рассказов, писатель, близкий кругу «Москвитянина».

Крамской принимает предложение П. М. Третьякова (в письме от 1 декабря 1884 г.) написать портрет Горбунова.

2. Крамской имеет в виду будущую, тринадцатую передвижную выставку.

508

1. Тальма А. О. — художественный критик, выступавший в варшавской печати. Был близок с П. О. Ковалевским.

2. Ответ на письмо П. О. Ковалевского от 30 ноября 1884 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15), в котором Ковалевский сообщает о резких нападках на него варшавских художественных критиков, констатирующих его «падение».

3. Ответ на слова Ковалевского в том же письме: «...Недавно я узнал, как много и дорого продает свои пейзажи Орловский... Как хотите, продать в один год на 9 тысяч рублей? Это что-то уж очень!»

4. Ответ на слова Ковалевского в том же письме: «...Мне например сказано, что я в сравнении с Дмитриевым просто — *плохой ученик!*»

5. Самокиш Николай Семенович (1860—1944) — баталист и анималист. Учился в Академии художеств (1879—1885), впоследствии, в 1912—1917 гг. возглавлял там же класс батальной живописи. После Великой Октябрьской социалистической революции посвятил себя изображению героических действий Красной Армии. В 1936—1941 гг. преподавал в Харьковском художественном институте. С 1937 г. — заслуженный деятель искусств РСФСР.

Упоминая Н. С. Самокиша, Крамской отвечает на реплику Ковалевского в том же письме: «Ставят еще в пример молодого художника Самокиша».

6. Крамской имеет в виду однофамильца критика Тальма — трагического актера Тальма Франсуа Жозефа (1763—1826).

510

1. Речь идет о мантии, которой Крамской воспользовался при исполнении рисунков для альбома, посвященного коронации Александра III (СПб., Экспедиция заготовления государственных бумаг).

511

1. Портрет И. Ф. Горбунова не был написан Крамским. В 1885 г. состоялся лишь один сеанс работы над портретом.

512

1. Письмо Исеева неизвестно.

2. Речь идет о рисунках для альбома, посвященного коронации Александра III. Издание осуществлялось под наблюдением Правления Академии художеств.

3. Крамским было исполнено четыре рисунка для альбома. Срок исполнения их был продлен соответственно его просьбе.

513

1. Крамской отвечает на письмо П. О. Ковалевского от 13 декабря 1884 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15), в котором он писал: «...Вы непреклонно решились скромно молчать о себе лично... Это какое-то недоверие к человеку. Значит, еще недостает между нами известной солидарности в отношениях. Может быть, Вы полагаете, что мое желание знать о Вашей работе — пустая фраза? На это я могу только сказать разве то, что Вы меня считаете менее любящим искусство, нежели это в действительности».

514

1. Крамской пишет о портрете гр. Толстого Дмитрия Андреевича (1823—1889), который он исполнил по заказу Академии наук.

Отослав портрет по назначению, Крамской получил благодарственное письмо от 24 января 1885 г. за подписью вице-президента Академии наук В. Я. Буняковского.

2. Портрет Д. А. Толстого экспонировался на тринадцатой передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 10 февраля 1885 г.

1885

516

1. См. письмо 513.

2. Крамской цитирует письмо Ковалевского к нему от 27 декабря 1885 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

3. Очевидно, Ковалевский прислал Крамскому статьи о двенадцатой передвижной выставке, посетившей Варшаву в мае — июне 1884 г. В этих статьях, опубликованных в газете «Варшавский дневник» за подписью «А. Т....а» (1844, 8 и 12 июня, № 119 и 122), одно из первых мест на выставке отводилось произведениям Крамского.

4. Речь идет о тринадцатой передвижной выставке, открывшейся в Петербурге 10 февраля 1885 г.

5. Крамской сообщает Ковалевскому о картине И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Картина, приобретенная П. М. Третьяковым до экспозиции ее на тринадцатой передвижной выставке 1885 г., находится в Гос. Третьяковской галерее.

518

1. Речь идет о благоприятных отзывах о портрете Д. А. Толстого.

519

1. Савина Мария Гавриловна (1854—1915) — выдающаяся русская актриса, выступавшая с конца 1860-х гг. на сценах провинциальных театров, с 1874 г. — в Александринском театре в Петербурге. Следуя традициям сценического реализма, Савина успешно выступала в пьесах классической русской драматургии. Наряду с тем в репертуаре актрисы значительное место занимали пьесы, лишенные глубокого содержания.

Крамской благодарит Суворина за статью «Первая актриса нашей сцены», опубликованную за подписью «Незнакомец» 16 января 1885 г. в газете «Новое время» (№ 3192). Отдавая должное таланту Савиной, Суворин в то же время предостерегал ее от увлечения пьесами поверхностного характера, от пристрастия к однотипным ролям.

2. «Анюта» — комедия П. В. Корвин-Круковского и С. С. Татищева, поставленная в бенефис М. Г. Савиной 18 января 1885 г.

20 января в газете «Новое время» (№ 3196) была опубликована статья «Из ложи на бенефисе» за подписью «Z». Автор констатировал провал спектакля; он иронизировал по поводу пьесы, избранной бенефицианткой, а также по поводу самой организации бенефиса.

3. Рецензия, о которой упоминает Крамской, была опубликована Сувориным за подписью «Незнакомец» в газете «Новое время» 28 октября 1884 г. (№ 3114) по поводу первого представления комедии П. Д. Боборыкина «Доктор Мошков». Суворин критиковал пьесу за ее поверхностно-фельетонный характер, за отсутствие в ней художественно-оправданных драматических положений.

4. Роман П. И. Мельникова (Андрея Печерского) «В лесах», публиковавшийся на протяжении 1871—1874 гг. в журнале «Русский вестник», в 1875 г. вышел отдельным изданием.

5. Крамской пишет о статьях Ф. И. Булгакова «Г. де-Вогюэ о гр. Л. Н. Толстом», публиковавшихся в газете «Новое время» 8 и 10 августа 1884 г., № 3033 и 3035, за подписью «Ф. Б.». Упрекая русских критиков в том, что творчество Толстого, и в частности его роман «Война и мир», не получило еще должной оценки в России, он писал, что французская критика сумела понять и оценить величие таланта русского писателя. Упоминая А. Бадэна, который еще в 1881 г. опубликовал в журнале «Nouvelle Revue» свою статью о Толстом с предисловием И. С. Тургенева, обнаружив при этом «редкую в иностранце чуткость к полному уразумению чисто русского произведения», Булгаков подробно анализировал статью де-Вогюэ в «Revue des deux Mondes» (15 июля 1884 г.). Критикуя некоторые положения де-Вогюэ, он приводил его слова о том, что «Толстой есть Шекспир романа», что в «Войне и мире» столь же «величественно выражается жизнь», как и в драмах Шекспира.

6. Буренин Виктор Петрович (1841—1926) — публицист, поэт и драматург. Его выступления в печати в 1860-х гг. носили либеральный характер. Однако уже в начале 1870-х гг. в полной мере определяется облик Буренина как журналиста крайне реакционного направления. С 1876 г. он входит в состав редакции газеты «Новое время», где печатает свои «критические очерки», посвященные литературе и искусству. Крамской вспоминает «Литературные очерки» Буренина, опубликованные в этой газете 14 сентября и 7 декабря 1879 г. (№ 1273, 1357), 15 августа и 7 ноября 1880 г. (№ 1603, 1687), посвященные анализу романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

7. Кавелин Константин Дмитриевич (1818—1885) — историк права, профессор Московского и Петербургского университетов (1857—1861); представитель буржуазно-либерального направления в науке.

В своей брошюре «Задачи этики. Учение о нравственности при современных условиях знания», вышедшей в 1885 г. (СПб., типография М. М. Стасюлевича), Кавелин утверждал принцип христианской любви к ближнему как нравственный закон человечества.

8. Крамской пишет о фельетоне «Жителя» (А. А. Дьякова) «Бронзовые головы», который он прочел в газете «Новое время», 6 января 1885 г. (№ 3182). Основная мысль этого фельетона — отрицание творческого начала в современном человеке, который, как утверждал автор, не ощущает необходимости мыслить, углубляться в окружающие его явления и т. п.

9. Крамской пишет о картоне В. Г. Шварца «Иван Грозный у тела убитого им сына в Александровской слободе» (1861, Гос. Русский музей); на тот же сюжет В. Г. Шварцем в 1864 г. была исполнена картина, находящаяся в Гос. Третьяковской галерее.

10. Крамской приводит слова, которыми начиналась статья «Куинджи», опубликованная без подписи, от лица редакции, на первой странице газеты «Новое время» 11 ноября 1880 г. (№ 1691). Посвященная картине «Ночь на Днепре», эта статья представляла собой восторженный отзыв о творчестве художника.

11. Речь идет о «Письме к другу» («Новое время», 1883, 30 октября, № 2756), которое Суворин («Незнакомец») посвятил картине К. Е. Маковского «Боярский свадебный пир» (частное собрание в Америке).

Подробно описывая сюжет картины, Суворин восторгался ее колоритом и называл автора этого произведения «поэтом-живописцем».

520

1. 22 января 1885 г. Суворин писал Крамскому, отвечая на его письмо от 21 января (см. письмо 519): «Самое сердечное спасибо Вам, Иван Николаевич, за сочувствие моим незаметным заметкам и за указание картины Репина. Если Вы так говорите, значит, правда. Непременно поеду или предварительно пошлю по почте спросить позволения у него. Его адрес, кажется, Стрепетова знает. У Вас попрошу позволения воспользоваться Вашим письмом и выписать из него Ваш отзыв и послать его...» (ЦГАЛИ, ф. 783).

521

1. Крамской отвечает на следующие суждения Суворина о портрете актрисы П. А. Стрепетовой работы Ярошенко, изложенные им в письме от 22 января 1885 г.: «По-моему, портрет должен быть *похож*, а если он непохож, то это не портрет, а фантазия, идея субъективная, и вопрос может быть только об идее, а не о портрете. Идея, конечно, переживает личность, но большой талант только у того (живопись портретная), кто в личность внесет [...] правильную [...] идею [...] Портретист Стрепетовой писал изнутри себя, он писал тенденцию, а не живое тело, у него глаза меньше, чем тенденции, меньше художественного реализма, чем предвзятой идеи. Я так при этом мнении и останусь [...]» (ЦГАЛИ, ф. 783).

522

1. «Исповедь» — произведение, в котором Л. Н. Толстой изложил свои религиозно-философские убеждения. Оно было напечатано впервые в Женеве в 1884 г. Но Крамской мог знать его по гектографированным или литографированным копиям, распространявшимся в России с листов журнала «Русская мысль». Эти листы были изъяты по указанию духовной цензуры из майской книги журнала за 1882 г., в которой предполагалась публикация «Исповеди» (см. комментарии Н. Н. Гусева в 23-м томе Полного (юбилейного) собрания сочинений Л. Н. Толстого, М., ГИХЛ, 1957).

2. См. прим. 5 к письму 427.

3. Имеется в виду эпизод, описанный в заметке «Л. Н. Толстой-присяжный» в газете «С.-Петербургские ведомости», 1883, 7 октября (№ 270). Автор заметки сообщал, что Толстой, будучи присяжным заседателем, явившись 28 сентября 1883 г. в заседание отделения Тульского окружного суда в г. Крапивне, отказался от обязанностей присяжного заседателя, как несоответствующих его религиозным убеждениям.

Эпизод этот послужил предметом письменного доклада министра внутренних дел Д. А. Толстого Александру III. Министр квалифицировал поступок Толстого как оскорбление, нанесенное достоинству суда, и требовал «принятия мер к предупреждению подобных нежелательных явлений, способных подорвать доверие к суду и вызывающих возмущение у всех искренне верующих» (Н. Н. Гусев, Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого, Гослитиздат, 1958, стр. 564).

4. «Так что же нам делать?» — статья, в которой Л. Н. Толстой изложил присущее ему понимание острых социальных контрастов в современном обществе. Впервые напечатана в 1886 г. Возможно, Крамской был осведомлен об этой работе Толстого до появления ее в печати через В. Г. Черткова.

5. Крамской упоминает о предсмертном письме И. С. Тургенева к Л. Н. Толстому, в котором он призывал «великого писателя русской земли» вернуться к работе над художественными произведениями. Письмо было опубликовано в книге «Первое собрание писем И. С. Тургенева. 1840—1883 гг.». Изд. Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым, СПб., 1884, стр. 550—551.

6. Три главы романа «Декабристы» были опубликованы в сборнике «XXV лет. 1859—1884», изданном комитетом Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым, СПб., 1884.

523

1. 12 февраля 1885 г. Суворин («Незнакомец») опубликовал статью «Картина Репина» («Новое время», № 3218). Излагая сюжет картины «Иван Грозный и сын его Иван», он писал о высоком мастерстве художника, об его умении выразить сложную психологическую коллизию и утверждал, что картина, само появление которой говорит об успехе русской школы живописи, имеет музейное значение.

2. См. письмо 519.

3. Неясно, о каком законе пишет в данном случае Крамской. По-видимому, он имеет в виду одно из мероприятий в той цепи узаконений, которая повела свое начало от отмены еще в 1882 г. исключительного права (монополии) имп. театров на постановку спектаклей в столицах, сказалась затем в реформе системы бенефисов, в привлечении А. Н. Островского к руководству художественной частью московских театров.

4. См. письмо 519 и прим. 8 к нему.

5. Письмо А. С. Суворина от 12 февраля 1885 г. (ЦГАЛИ, ф. 783), в котором он писал Крамскому о том, что к нему приезжал Репин и благодарил его за статью о картине «Иван Грозный и сын его Иван».

6. Суворин писал Крамскому о том, что картину Ф. А. Бронникова «Нищие у богатого», экспонированную на тринадцатой передвижной выставке, он воспринимает по характеру технических приемов художника как произведение иконописи.

7. В. Е. Маковский экспонировал на тринадцатой передвижной выставке около 50 произведений; значительное число из них составляли небольшие этюды, исполненные художником во время его неоднократных поездок на Украину.

8. Возможно, Крамской имеет в виду картину В. Е. Маковского «Рыбачки», экспонировавшуюся на десятой передвижной выставке 1882 г.; местонахождение ее неизвестно.

9. Неясно, кого из критиков имеет в виду Крамской.

10. Упоминаемая Крамским картина В. Е. Маковского «Политики» (1884) находится в Гос. картинной галерее Армении; картина «Сцена на кладбище» принадлежит дворцу-музею в Алупке; местонахождение остальных двух картин неизвестно.

11. «Церковный староста» (1885) — произведение И. М. Прянишникова, находящееся в Гос. Третьяковской галерее.

12. «Черный Собор. Восстание Соловецкого монастыря против новопечатных книг в 1666 году» (1885) — произведение С. Д. Милорадовича, принадлежащее Гос. Третьяковской галерее.

13. Картина Н. В. Неврева «Патриарх Никон перед судом 1 декабря 1666 года» до 1941 г. находилась в Киевском гос. музее русского искусства.

14. В. Д. Поленов экспонировал на тринадцатой передвижной выставке этюды, созданные во время путешествия в Сирию, Египет и Палестину в 1881—1882 гг.; большинство из них принадлежит Гос. Третьяковской галерее.

15. «Сосновый лес» — произведение И. И. Шишкина, местонахождение которого неизвестно.

16. Портрет В. М. Жемчужникова работы И. Н. Крамского (см. т. 1, прим. 3 к письму 156).

17. Произведение И. И. Шишкина (1885), принадлежит Горьковскому гос. художественному музею.

18. Местонахождение картины Брюллова неизвестно.

19. Мясоедов экспонировал на тринадцатой передвижной выставке одиннадцать

произведений; говоря о «маленьких отличных вещах», Крамской, по-видимому, имел в виду этюды, исполненные художником в Крыму.

20. Местонахождение картины Е. Е. Волкова «Начало зимы» неизвестно.

21. А. А. Киселев экспонировал на тринадцатой передвижной выставке 9 произведений: неясно, какое из них имеет в виду Крамской.

22. Мещерский Арсений Иванович (1834—1902) — пейзажист, ученик С. М. Воробьева, занимался также у А. Калама в Швейцарии. Участник академических выставок, на передвижных выставках выступал дважды (1884 и 1885) в качестве экспонента. Местонахождение его картины «Зима» неизвестно

23. Возможно, Шопен Генрих-Фридрих (1805—1880) — французский подданный, посещавший классы Петербургской Академии художеств (1816—1818); в 1848 г. получил звание почетного вольного общника.

24. Местонахождение картины Н. К. Бодаревского неизвестно.

25 А. А. Харламов экспонировал на тринадцатой передвижной выставке три произведения под названием «Головка».

26. Портрет Надежды Васильевны Стасовой (1822—1895) 1884 г., находящийся в Гос. Русском музее.

27. Портрет Л. Г. Гинцбург (см. письмо 498 и прим. к нему).

28 Местонахождение картины Н. Д. Кузнецова «Ремонтер» неизвестно. Картина «Полевые цветы» до 1941 г. находилась в Киевском гос. музее русского искусства.

29. О портрете А. С. Суворина работы Крамского см. письмо 458 и примечания к нему, письмо 554 и прим. 4 к нему.

В данном случае Крамской отвечает на следующие слова Суворина в письме от 12 февраля 1885 г.: «Вчера сын мой, студент, за обедом, когда говорили мы о картине Репина и когда я сказал, что в доме ее держать было бы нельзя, прибавил: «Эта картина да твой портрет, и из дома убежал бы». Это, может быть, Вам лестно как художнику» (ЦГАЛИ, ф. 783).

524

1. См. прим. 1 к письму 523.

2. Мнение Буренина о картине Репина Суворин изложил в одном из своих писем к Крамскому (письмо без даты, ЦГАЛИ, ф. 783).

3. См. письмо 519.

4. Вел. кн. Владимиру Александровичу, президенту Академии художеств.

5. Крамской полагал, что Товарищество избегнет запрещения показывать картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Однако эти предположения его оказались преждевременными (см. письмо 537 и прим. 1 к нему).

6. Крамской упоминает картину А. П. Боголюбова «Зажигают» («Иллюминация в Москве во время коронации»), показанную на тринадцатой передвижной выставке; местонахождение ее неизвестно.

7. Произведение, исполненное В. И. Суриковым в 1884 г. в Риме, принадлежащее Гос. Третьяковской галерее.

8. Крамской отсылал Суворину статью «XIII выставка передвижных картин», опубликованную в «Петербургской газете».

Статья содержала в основном отрицательный отзыв о выставке, украшением которой безымянный автор статьи считал лишь произведения В. Е. Маковского. Упомянув с положительной оценкой портреты Крамского, он писал о том, что картина Репина «Иван Грозный и сын его Иван» позволяет надеяться на успехи в «будущей деятельности художника». Ошибочно причисляя к передвижникам художников В. И. Якоби, Л. Ф. Лагорио, М. П. Боткина, Г. С. Седова и А. И. Корзухина, автор статьи сожалел по поводу отсутствия их произведений на выставке.

9. Крамской отвечает на сообщение Суворина в письме от 12 февраля 1885 г. (ЦГАЛИ, ф. 783) о болезни И. С. Аксакова.

10. Последние абзацы данного письма, начиная с оценки Крамским произведений Боголюбова и Сурикова, были ошибочно опубликованы в книге «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 522—523, как окончание письма от 14 февраля 1885 г. (см. письмо 525). Эта ошибка была повторена и в издании «И. Н. Крамской. Письма», т. II, 1937, стр. 338.

525

1. Произведение М. П. Клодта, принадлежащее Всесоюзному музею А. С. Пушкина в Ленинграде.

2. Крамской имеет в виду упреки в адрес М. П. Клодта и И. И. Шишкина, которые содержались в обзорах тринадцатой передвижной выставки, опубликованных в «Петербургском листке» (1885, 12 февраля, № 40) и в «Петербургской газете» (1885, 14 февраля, № 43).

3. Крамской имеет в виду творчество Сильвестра Федосеевича Щедрина (1791—1830) и Михаила Ивановича Лебедева (1811—1837).

4. Крамской пишет о статье «На передвижной выставке», опубликованной в газете «Новое время», 14 февраля 1885 г., № 3220. Этой статьей Суворин («Незнакомец») начал свой обзор тринадцатой передвижной выставки.

Уделив снова значительное внимание картине Репина «Иван Грозный и сын его Иван», он писал о чувстве отцовской и сыновней любви, тонко переданном Репиным. В выражении этих чувств, непосредственно связанных, как утверждал Суворин, с характером религиозных убеждений русского человека, с патриархальностью его жизненного уклада, он видел «историчность» картины Репина.

Возражая автору статьи, опубликованной в «Петербургской газете», присланной ему Крамским (см. прим. 8 к письму 524), опровергая неверные фактические данные, приведенные в ней, Суворин заключал свою статью признанием заслуг передвижников.

526

1. Крамской пишет о статье «На передвижной выставке», которую Суворин («Незнакомец») опубликовал в газете «Новое время» (1885, 17 февраля, № 3223), предварительно прислав ее для просмотра Крамскому.

В этой статье Суворин рассматривал колорит в живописи по аналогии с литературным слогом писателя, как важнейшее средство выразительности искусства. При этом он утверждал, что в отличие от писателей, которые «не проходят через Академию», живописцы в процессе своего творчества вынуждены преодолевать «усвоенную рутину». Заканчивая статью, он писал, что успехи передвижников оправдали их отделение от Академии и в свою очередь оказали благотворное влияние на академическую школу. Но это обстоятельство Суворин, с другой стороны, рассматривал как симптом постепенного исчезновения принципиальных отличий между творчеством передвижников и художников академической ориентации. Противопоставление их, как он писал, принимало характер «более внешний, чем внутренний».

2. Все поправки, сделанные Крамским в данном письме к статье Суворина, были полностью учтены автором при публикации ее.

3. Речь идет о письме С. Н. Крамской от 14 [февраля 1885 г.] (ЦГАЛИ, ф. 459) к Суворину, в котором она благодарила его за статью о картине Репина (см. письмо 523 и прим. 1 к нему).

528

1. Крамской отвечает на письмо Суворина от 18 февраля 1885 г. (ЦГАЛИ, ф. 783), в котором Суворин сообщает, что его статью (см. прим. 1 к письму 526) в устной беседе с ним оспаривали Д. В. Григорович и Н. П. Вагнер.

2. Крамской имеет в виду следующие слова Суворина в его статье о передвижной выставке, опубликованной 17 февраля 1885 г.: «Я смотрю на крышу дома, заваленную снегом, которую я вижу из окна своего кабинета. Снег белый — значит, мажь белой краской. Но эта белая поверхность полна уклонов, почти незаметных изгибов, мельчайших подробностей, переходов ярко-белого к менее яркому. Эта поверхность снежная зависит от положения солнца, от облаков, от соседних предметов, от случайной игры света. Я этого не замечу даже, не только что не передам. Художник обязан это заметить и передать. И внутреннее и наружное его око должны быть воспитаны для этого. Если он особенно даровит, то он не только передает все это верно, но передает оригинально, с особенным блеском, даже внесет свое собственное, двинет вперед приемы, найдет новые сочетания красок».

3. В своей статье, опубликованной 17 февраля 1885 г., Суворин писал: «На выставку передвижную является, наприм[ер], профессор исторической живописи с двумя десятками своих учеников, останавливается перед историческими картинами и начинает беседу о том, что вот это не так, это не так, что вот это можно, а это нельзя. Беседа ведется громогласно, в присутствии публики, которая тоже слушает оратора. Затем является профессор ландшафтной живописи, тоже с учениками, и тоже ведет такую же беседу перед ландшафтами. Академия, таким образом, как бы защищает своих учеников от пагубного влияния новой школы, но чувство живого таланта сильнее традиционной критики, и еще неизвестно, как эти «экскурсии» в область независимой школы действуют на учеников».

529

1. Имеется в виду статья «Картина Репина», опубликованная Сувориным 12 февраля 1885 г. («Новое время», № 3218) (см. письмо 523 и прим. 1 к нему), и его же статья, опубликованная 14 февраля 1885 г. («Новое время», № 3220). Значительная часть этой второй статьи была также посвящена истолкованию содержания картины Репина (см. письмо 525 и прим. 4 к нему).

2. Ответ на слова Суворина, которыми он заканчивал свое письмо от 18 февраля 1885 г.: «Вероятно, возражения явятся, а потому — помогите».

530

1. Крамской имеет в виду третью статью, посвященную Сувориным обзору тринадцатой передвижной выставки, опубликованную 19 февраля 1885 г. в газете «Новое время» (№ 3225).

2. Посвятив свою статью историческому жанру, Суворин подробно рассматривал следующие произведения: Н. В. Неврев — «Суд над патриархом Никоном» (см. прим. 13 к письму 523), С. Д. Милорадович — «Черный Собор. Восстание Соловецкого монастыря против новопечатных книг в 1666 году» (см. прим. 12 к письму 523), А. Д. Литовченко — «Боярыня Морозова» (Новгородский художественный музей), А. С. Янов — «Сыскной приказ» (местонахождение неизвестно).

Отметив, что из четырех названных художников только лишь Неврев обнаруживает «чутье исторической темы», Суворин тем не менее критиковал и Неврева за поверхностную трактовку сюжета. Работу Милорадовича он отнес к числу ученических, незре-

лых произведений. В картине Литовченко Суворин отметил невыразительную трактовку образа героини этого произведения. Картину Янова он рассматривал как произведение иллюстративного характера.

3. Труппа театра, возникшего в Германии в 1860 г. в качестве придворного театра герцога Саксен-Мейнингенского. Репертуар театра составляли произведения классической драматургии. Обладая высокой постановочной культурой, театр преследовал задачи исторической достоверности в своих спектаклях. В 1885 и 1890 гг. Мейнингенская труппа гастролировала в России. Крамской пишет о постановке трагедии В. Шекспира «Юлий Цезарь».

По-видимому, под впечатлением этого спектакля Крамской исполнил две акварели — «Римский воин в белом плаще» и «Римский воин в красном плаще», предполагая использовать их в работе над картиной «Хохот». Оба произведения принадлежат Свердловской картинной галерее.

4. Барнай Людвиг (1842—1924) — немецкий трагический актер и театральный деятель. Начиная с 1874 г. периодически принимал участие в спектаклях Мейнингенского театра, с которым совершил поездку в Россию.

5. 15 и 16 февраля 1885 г. в газете «Минута» (№ 43 и 44) были опубликованы статьи фельетонного характера, в которых приводились сугубо обывательские суждения посетителей тринадцатой передвижной выставки об ее экспонатах, главным образом о картине И. Е. Репина — «Иван Грозный и сын его Иван».

531

1. Крамской имеет в виду статью Суворина, опубликованную 19 февраля 1885 г. (см. прим. 1 к письму 530).

2. Крамской вспоминает статью «XII-я передвижная выставка картин» в газете «Новое время», 1884, 27 февраля, № 2873, опубликованную без подписи автора.

3. Ответ на письмо А. С. Суворина, недатированное, в котором он писал: «Я сегодня был в Эрмитаже [...] сколько там чудесных вещей [...] Вспомнил Репина [...] около Рембрандта [...] Побывав в Эрмитаже, я испугался совсем и понимаю только одно — у нас нет настоящей, *необходимой* критики, которая бы провела необходимые параллели, связала бы европейскую живопись с нашей, указала бы отличия, родственные черты и указала бы оригинальность. Я не пойму, куда девалась эта чудесная живопись, которая так удивительна [...] (ЦГАЛИ, ф. 783).

4. Федотов Павел Андреевич (1815—1852) — русский живописец и рисовальщик, основоположник критического реализма в русском искусстве.

5. Перов Василий Григорьевич. Очевидно, Крамской имеет в виду его пребывание за границей в 1862—1864 гг. в качестве пенсионера Академии художеств.

6. Костанди Кириак Константинович (1852—1921) — украинский художник-реалист. Учился в Академии художеств (1874—1882) у П. П. Чистякова; работал в области жанра, портрета и пейзажа. Состоял членом Товарищества передвижных художественных выставок; один из основателей Товарищества южнорусских художников, возглавлявший деятельность этого объединения с 1892 по 1919 г.

Его картина «В люди» (1885) находится в Киевском гос. музее украинского искусства.

7. Крамской поддерживает в данном случае мысль Суворина, который считал, что русские исторические живописцы должны обратиться к сюжетам, связанным с историей борьбы духовной и светской власти в России в XVI—XVII вв.

532

1. Крамской пишет о четвертой статье Суворина «На передвижной выставке», появившейся в газете «Новое время» 21 февраля 1885 г. (№ 3227).

Статью эту Суворин посвятил критическому разбору картины М. П. Клодта «Татьяна» (Музей А. С. Пушкина в Ленинграде). Суворин утверждал, что образ, созданный Клодтом, не отвечает поэтическому и возвышенному характеру образа пушкинской Татьяны.

2. См. письмо 529.

533

1. 23 и 26 февраля 1885 г. Суворин опубликовал в газете «Новое время» (№ 3229 и 3232) две статьи «На передвижной выставке», посвященные проблеме портретного жанра. Крамской имеет в виду вторую из них, в которой автор, излагая свои общие суждения о задачах портретного жанра, анализировал произведения Крамского и Репина. Он приветствовал обращение Крамского к работе над женскими портретами и высоко оценивал экспонированный на выставке портрет Д. А. Толстого.

2. Крамской полемизирует со следующими утверждениями Суворина: «...не надо забывать, что искусство в конце концов все-таки досуг в цивилизации, отдых для образованного человека.

Среди каторжной работы нервов, мозга и мускулов, среди забот о хлебе насущном, среди иссушающего напряжения всех человеческих сил в этой серенькой ежедневной жизни не имеем ли права искать отдохновения и успокоения, не имеем ли права обратиться за этим к искусству, ко всем родам его и видам» («Новое время», 1885, 26 февраля, № 3232). Развивая свою мысль далее, Суворин отрицал активную, воспитательную и преображающую роль искусства в жизни общества.

534

1. См. прим. 1 к письму 533.

2. См. письмо 533.

3. Неясно, о каком портрете идет речь. Суворин писал Крамскому: «Из Ваших портретов лучший, по-моему, женщины (грудной) — необычайно живой и свежий» (письмо не датировано, ЦГАЛИ, ф. 783).

4. Портрет Кларка экспонировался на тринадцатой передвижной выставке 1885 г.; местонахождение его неизвестно.

5. Крамской имеет в виду мысль, высказанную Сувориным в статье, опубликованной 21 февраля 1885 г. («Новое время», № 3227).

535

1. Крамской отвечает на письмо Суворина, в котором он, говоря о своих выступлениях на поприще художественной критики, писал: «...в незнакомом деле ходишь ощупью, боишься *всей* мысли, хватаешь ее за кончик и притягиваешь...» (письмо не датировано, ЦГАЛИ, ф. 783).

2. См. прим. 8 к письму 519.

3. Чуйко Владимир Викторович (1839—1899) — художественный критик, литератор и переводчик; печатался (псевдоним «Старый турист») в «Отечественных записках», «Вестнике Европы», в «Русской газете».

4. Тэн Ипполит (1828—1893) — французский теоретик и историк искусства и литературы, опиравшийся в своих исследованиях на принципы позитивизма.

5. Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) — крупнейший немецкий философ-идеалист.

6. Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781) — немецкий писатель, публицист, теоретик искусства.

7. Винкельман Иоганн Иоахим (1717—1768) — немецкий историк античного искусства.

8. Кнаус Людвиг (1829—1910) — немецкий живописец дюссельдорфской школы, жанрист.

9. «Учитель рисования» — произведение В. Г. Перова (1867), находящееся в Гос. Третьяковской галерее. Первоначальный вариант его, в котором прообразом для фигуры учителя послужил художник П. М. Шмельков, принадлежит Ивановскому художественному музею.

10. Тульмуш Август (1829—1890) — французский художник-жанрист.

536

1. Ковалевский Павел Михайлович (1823—1907) — художественный и литературный критик, переводчик и поэт. Начал свои критические выступления на страницах «Отечественных записок», «Современника», впоследствии печатался в «Вестнике Европы», в «Историческом вестнике», где опубликовал свои воспоминания «Встречи на жизненном пути», посвященные А. А. Иванову, А. Н. Некрасову, И. Н. Крамскому.

2. Речь идет о портрете П. М. Ковалевского, который Крамской исполнил в 1886 г. Портрет экспонировался на пятнадцатой передвижной выставке 1887—1888 гг., находится в Гос. музее латышского и русского искусства Латвийской ССР в Риге.

537

1. Эти слова Александра III относительно картины Репина послужили поводом для возникновения вопроса о цензуре художественных выставок. 4 марта президент Академии художеств вел. кн. Владимир Александрович направил письмо министру внутренних дел, в котором писал: «Неоднократно повторявшиеся слухи появления на частных выставках художественных произведений более или менее тенденциозных или с явным намерением представить в неблагоприятном свете правительственный строй или отдельных высокопоставленных лиц указывают, по моему мнению, на необходимость строгой цензуры. Теперь же по поводу картины академика Репина возникло недоразумение, на чьей обязанности лежит цензурование художественных произведений, предназначенных для публичных выставок. Я полагаю, что во всяком случае цензура может быть возложена на имп. Академию художеств, только когда художественные произведения выставляются в залах Академии и от ее имени; во всех других случаях цензура должна принадлежать местному главному начальству, без разрешения которого, по моему мнению, не следует дозволять открывать ни одной публичной художественной выставки» (ЦГИАЛ, Архив Академии художеств, ф. 789).

В тот же день градоначальник Петербурга П. А. Грессер запросил Академию, «какой порядок полезно было бы в этом случае принять и кто именно мог бы быть приглашаем для осмотра с вышесказанною целью художественных произведений, предназначаемых для публичных выставок...» (там же).

7 марта 1885 г. конференц-секретарь П. Ф. Исеев, отвечая по поручению президента Академии на этот запрос, изложил содержание письма, направленного 4 марта в министерство внутренних дел. При этом он разъяснял, что «в дополнение к вышеуказанному... при разрешении вопроса о том, может ли быть выставлено то или другое художественное произведение для публики, должно быть принимаемо во внимание только *содержание*, и если по своему содержанию оно неудобно для публичной выставки, то

оно должно быть безусловно запрещено, несмотря ни на какие художественные достоинства. Этот существенный вопрос,— писал Исеев,— может ли быть допущено на выставку художественное произведение по его *содержанию*, здесь в Петербурге должен быть предоставлен разрешению С.-Петербургского градоначальника, который в сомнительных случаях может всегда и скоро узнать мнение высшего правительства. Таким образом... ни в какой другой цензуре, в особенности художественной, в подобных случаях не представляется надобности» (там же).

1 апреля 1885 г. управляющий министерством внутренних дел И. Н. Дурново, отвечая президенту Академии художеств на его письмо от 4 марта, имея в виду не только картину Репина, но и произведение К. Н. Горского (см. прим. 7 к данному письму), писал, что им сделаны «соответствующие распоряжения о недозволении как выставки этих картин, так и распространения их в публике какими-либо другими способами. Что же касается строгого цензурования вообще художественных произведений, предназначенных для публичных выставок, то об установлении наиболее правильной и целесообразной организации таковой цензуры мною сделаны необходимые сношения, и о правилах, которые будут выработаны по настоящему предмету, я не премину почтительнейше доложить Вашему имп. высочеству» (там же).

Отвечая на это письмо 3 апреля, президент Академии писал, что до него дошли сведения о том, что картина Репина все же выставлена в Москве на передвижной выставке, «ввиду чего,— писал президент,— считаю необходимым уведомить Ваше превосходительство об этом для соответствующего с Вашей стороны распоряжения о немедленном снятии картины Репина с передвижной выставки в Москве» (там же).

О дальнейшей судьбе картины см. прим. 9 к данному письму.

2. Рихтер Оттон Борисович (1830—1908) — генерал-адъютант, командующий императорской главной квартирой (с 1881 г.).

3. Данилович Григорий Григорьевич — генерал-от-инфантерии. Член главного военно-учебного комитета, состоял воспитателем наследника Николая Александровича и вел. кн. Георгия Александровича.

4. См. письмо 527.

5. Оржевский Петр Васильевич (1839—1897) — товарищ министра внутренних дел, командир корпуса жандармов. В 1885 г. Крамской закончил его портрет, экспонировавшийся на тринадцатой передвижной выставке 1885—1886 гг.

6. Грессер Петр Аполлонович (1833—1892) — генерал-лейтенант; с 1882 г. — петербургский градоначальник.

7. Горский Константин Николаевич (1854—1943) — исторический живописец; учился в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1872—1875) и в Академии художеств (1876—1881); впоследствии, начиная с 1891 г., занимался педагогической деятельностью. Будучи пенсионером, представил в Академию картину «Третье испытание Кудеяра (из времен Иоанна Грозного)», сюжет которой был осужден Советом Академии. Художник был лишен права на дальнейшее пребывание за границей; картину же его было запрещено показывать на выставках, «а равно и распространять ее какими-либо иными способами». Однако она экспонировалась в 1886 г. в Париже и в 1889 г. в Лондоне и лишь в 1895 г., после некоторых изменений, которые художник внес в трактовку сюжета, была показана в Москве на первой выставке картин художников исторической живописи.

8. Крамской пишет о картине Н. В. Неврева «Смерть князя Гвоздева». Картина экспонировалась на десятой передвижной выставке 1882 г.; до 1941 г. она находилась в Киевском гос. музее русского искусства.

9. Картина Репина была снята с передвижной выставки в Москве. 1 апреля 1885 г. Третьякова, обладателя картины, оповестил об этом в частном письме Л. М. Жемчужников, секретарь совета Московского художественного общества. 2 апреля Третьяков получил официальное секретное уведомление о том же от московского обер-полицмейстера. Этот запрет был снят лишь 10 июля 1885 г.

538

1. Письмо не сохранилось.

2. Крамской упоминает братьев Жемчужниковых — Владимира Михайловича (1830—1884) и Льва Михайловича (1828—1912).

3. Речь идет о произведении 1884 г. «Крамской, пишущий портрет своей дочери», находящемся в Гос. Третьяковской галерее.

На обороте портрета В. М. Жемчужниковым и сыновьями художника сделаны следующие надписи, разъясняющие историю его бытования: «Портрет самого Ивана Николаевича Крамского и его дочери Софии Ивановны, написанные им для меня и подаренные мне в Ментоне, в 1884 г. 14/2 мая, перед выездом в Россию, через Канн и Париж. Владимир Жемчужников». «За смертью Вл. М. Жемчужникова передан Иваном Николаевичем 19/7 марта 1885 г. в пожизненное владение Н. А. и С. П. Белоголовых. 15 декабря 1895 г. С. П. Белоголовая возвратила во владение семьи И. Н. Крамского эту картину. А. И. Крамской Н. Крамской».

Произведение было приобретено П. М. Третьяковым у наследников художника.

4. Протасов-Бахметьев Николай Алексеевич (1833—1907) — граф, командир гвардейских полков, в 1880—1882 гг.— астраханский губернатор, с 1890 г.— главноуправляющий канцелярией по учреждениям, находившимся в ведении имп. Марии.

5. Эта поездка не состоялась.

6. Очевидно, Гурко Владимира Осиповича (1843—?). В 1886 г. Крамской исполнил его портрет, экспонировавшийся на четырнадцатой передвижной выставке 1886—1887 гг.; местонахождение его неизвестно.

539

1. Здесь в тексте письма набросок, поясняющий характер необходимой Крамскому фотографии.

2. Крамской имеет в виду свое участие в альбоме, посвященном коронации Александра III (см. письма 510 и 512).

540

1. Мэккензи Уоллес (1841—1919) — английский писатель, посетивший в 1870 г. Россию. Автор двухтомного издания «Россия» (Лондон, 1877; русский перевод — Петербург, 1880—1881). Говоря во втором томе этого издания о художественных музеях в России, Мэккензи упоминал об Эрмитаже (гл. 25) и о Московском Румянцевском музее «с громадным произведением Иванова, в котором русские критики-патриоты находят скрытые для других достоинства, ставящие ее выше всех произведений Рафаэля» (гл. 26).

2. Шербюлье Виктор (1829—1899). Именно его обзор живописи на Международной выставке 1878 г. в Париже был опубликован в журнале «Revue des deux Mondes» (1878, август).

Стасов, отвечая Крамскому 18 марта 1885 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15), указал на статью, опубликованную в том же журнале в ноябре 1882 г. Автор ее, Вогюэ Эжен-Мельхиор (1848—1910), писал о том, что в богатой галерее Третьякова, наряду с произведениями, ярко выражающими характер молодой школы русского искусства, имеются памятники, воссоздающие краткую историю его развития в целом.

542

1. Очевидно, речь идет о заказе портрета С. С. Полякова, который Крамской не принял.

2. Полонская Жозефина Антоновна, рожд. Рюльман — жена поэта Я. П. Полонского, скульптор, ученица М. А. Чижова. В 1876 г. Крамской исполнил ее портрет, находящийся в Институте русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом).

543

1. На этот источник Крамскому указал Стасов, прислав в письме от 18 марта 1885 г. выписки из него (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

2. «Изображения из священной истории оставленных эскизов Александра Иванова». Вып. 1—14, Берлин, 1879—1887, издание Германского археологического института в Риме. Крамской имеет в виду следующие слова в кратком предисловии к этому изданию (на немецком и русском языках): «...Композиции его (Иванова.— *С. Г.*), несмотря на их художественную ценность, еще в другом отношении возбудят самый живой интерес, ибо они проникнуты духом совершенно самобытным... который, мы полагаем, можно назвать чисто русским».

По поводу первых двух выпусков этого издания Крамской выступил со статьей, опубликованной в «Художественном журнале», 1881, январь (см. раздел «Статьи»).

3. По-видимому, ошибка; можно предположить, что Крамской имеет в виду английского художественного критика Аткинсона, автора книги «Художественное путешествие по северным столицам Европы» (Лондон, 1873). Эту книгу рецензировал в свое время В. В. Стасов («С.-Петербургские ведомости», 1874, 30 апреля, № 117). Он отметил ее появление, как свидетельство интереса иностранцев к русскому искусству и в то же время упрекнул автора в «узкости и рутинности его взглядов».

4. См. прим. 2 к письму 540.

5. Речь идет о статье Крамского, опубликованной в газете «Новое время» (1885, 20 марта, № 3254) под названием «Письмо в редакцию» (см. раздел «Статьи»).

6. Крамской имеет в виду заключительную статью Суворина в серии его обзоров тринадцатой передвижной выставки, опубликованную в газете «Новое время», 1885, 17 марта, № 3251. В этой статье Суворин использовал мысли, которые высказывал в письмах к нему Крамской, его суждения о В. Е. Маковском (см. письмо 523), его отзыв о картине К. К. Костанди (см. письмо 531). Не называя имени Крамского, он цитировал его письмо от 26 февраля 1885 г. (см. письмо 533).

7. Ковалевский Павел Осипович экспонировал на академической выставке шесть произведений, местонахождение которых неизвестно.

8. Дюккер Евгений Эдуардович (1841—1916) — пейзажист, учился в Академии художеств (1858—1862); в 1873 г. получил звание профессора. Экспонировал на академической выставке два произведения — «Итальянский берег» и «Утро», местонахождение которых неизвестно.

544

1. Крамской намеревался принять участие в конкурсе на памятник Александру II в Московском Кремле. Однако его проект не был рассмотрен.

2. Крамской имеет в виду манифест 19 февраля 1861 г. об отмене крепостной зависимости крестьян; «осени себя...» — слова, которыми начинается текст манифеста.

3. Здесь в тексте письма — чертеж плана.

4. Шамиль (ок. 1798—1871) — руководитель освободительного движения горцев Дагестана и Чечни против царских колонизаторов. Основал и возглавил военно-теократическое государство — имамат, деспотический режим которого повлек за собой недовольство народных масс и в конце концов привел к падению авторитета Шамиля. В 1859 г. он вместе с немногочисленным отрядом своих приверженцев был осажден в крепости Гуниб и капитулировал.

545

1. Корнилов Иван Петрович (1811—1901) — географ, собиратель старорусских и славянских рукописей и книг, попечитель Виленского учебного округа (1864—1868), член совета министра народного просвещения (1868—1901). Местонахождение его портрета работы Крамского неизвестно.

546

1. Крамской благодарит П. М. Третьякова за присылку из Вены фотографий с произведений Верещагина на евангельские сюжеты, исполненных во время путешествия художника в 1884 г. в Сирию и Палестину и по этюдам из этого путешествия. Произведения эти в числе других работ были показаны Верещагиным в октябре и ноябре 1885 г. в Вене, а затем в Германии, Англии и в Нью-Йорке. Большинство из этих работ было продано автором в Америке.

547

1. См. письмо 546.

2. Произведения Верещагина на евангельские сюжеты были восприняты католическим духовенством как святотатство. Нападки на Верещагина возглавил кардинал Ганглбауэр, выступивший в печати с критикой его произведений. Она получила широкий резонанс и, в противоположность намерениям кардинала, привлекла еще большее внимание к выставке произведений русского художника.

В России экспозиция серии произведений на евангельские сюжеты была запрещена. Здесь не дозволено было также распространение фотографий с этих произведений и репродуцирование их.

3. Крамской указывает на статью «Венская критика о В. В. Верещагине» в газете «Новое время», 1885, 21 октября, № 3466. Статья эта представляла собой изложение точки зрения художественного критика венского органа «Presse», который утверждал, что картины Верещагина являются всего лишь «исполинскими раскрашенными иллюстрациями». Указывая также на несоответствие размеров картин Верещагина со степенью значительности их сюжетов, он упрекал автора в «художественном атеизме», в приверженности к «крайнему реализму», который в особенности проявился, как полагал этот критик, в картинах Верещагина на евангельские сюжеты.

4. Имеются в виду пояснительные тексты, которыми Верещагин часто сопровождал перечень произведений в каталогах своих выставок.

5. Крамской упоминает триптих Верещагина «На Шипке все спокойно», название которого взято художником из рапорта генерала Ф. Ф. Радецкого (1820—1890), руководившего боевыми операциями русских войск на Балканах во время русской-турецкой войны 1877—1878 гг. Местонахождение триптиха неизвестно.

6. Этюды и картины из путешествий в Туркестан в 1867—1868 и 1870 гг. В значительной своей части эти произведения сосредоточены в Гос. Третьяковской галерее.

7. Крамской имеет в виду серию картин, названную Верещагиным «Варвары. Героическая поэма», состоявшую из следующих произведений, созданных на протяжении 1871—1873 гг.: «Высматривают», «Нападают врасплох», «Окружили — преследуют» (уничтожена автором), «Представляют трофеи», «Торжествуют», «У гробницы — благодарят всевышнего», «Апофеоз войны». Все эти произведения, за исключением картины «У гробницы — благодарят всевышнего», находящейся в Турции, принадлежат Гос. Третьяковской галерее.

8. Крамской пишет о серии картин, созданных Верещагиным в результате пребывания на театре военных действий во время русско-турецкой войны 1877—1878 гг. и в результате поездки в Болгарию в 1878—1879 и 1880 гг. Произведения этой серии хранятся в Гос. Третьяковской галерее, в Киевском музее русского искусства, в Гос. Русском музее, в Центральном историческом артиллерийском музее, в Художественном музее ТАССР, в Бруклинском музее США.

9. Речь идет о выставке произведений Верещагина, состоявшейся в 1883 г. в Петербурге в помещении Общества поощрения художеств.

10. «Процессия слонов английских и туземных властей в Индии, в городе Джайпуре, провинции Раджпутана» («Будущий император Индии»), 1875—1879 гг.— произведение, которым Верещагин предполагал завершить серию картин под названием «Историческая поэма», обобщающих впечатления, полученные во время путешествия в Индию.

11. Неясно, о каких двух произведениях Верещагина идет речь; обозначение их, данное Крамским, не позволяет соотнести эти произведения с определенными экспонатами выставки 1883 г.

12. «Кремль в Москве» — произведение, исполненное в 1882 г.

13. Неточность. Туркестанская этнографическая выставка была открыта в Петербурге в здании министерства государственных имуществ в течение января — апреля 1869 г.

14. Произведение, исполненное в 1868 г. по материалам первого путешествия художника в Туркестан, находящееся в Гос. музее искусств УзССР.

15. Имеется в виду выставка картин, этюдов и рисунков из путешествия в Туркестан, состоявшаяся в Петербурге в помещении министерства внутренних дел в марте — апреле 1874 г., а затем открывшаяся в Москве в помещении Общества любителей художеств 15 сентября 1874 г.

16. Произведение из серии картин на тему русско-турецкой войны; находится в Киевском гос. музее русского искусства.

17. Здесь при публикации письма в книге «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 689, дано следующее примечание редакции: «Намек на слова В. В. Стасова («25 лет русского искусства»): «Верещагин есть по преимуществу, живописец масс, *хоров*, точно так же, как и Репин... Они и не думают о прежних эпохах и временах; у них перед глазами — нынешний «народ»... и т. д.

18. То есть после выставки 1869 г.

19. «Александр II под Плевной 30 августа 1877 года» — произведение, находящееся в Гос. Третьяковской галерее.

20. «Дорога военнопленных» — произведение, принадлежащее Бруклинскому музею в Америке.

21. «Побежденные. Панихида» — произведение, находящееся в Гос. Третьяковской галерее.

22. «Турецкий лазарет» («Покойницкая турецкого лазарета») — произведение, находящееся в Центральном историческом артиллерийском музее в Ленинграде.

23. Крамской пишет о картине «Снежные траншеи на Шипке».

24. Неточность. По-видимому, Крамской имеет в виду выставку, состоявшуюся в Москве в апреле — мае 1883 г. и в Петербурге в ноябре 1883 — январе 1884 г. На ней экспонировались произведения на сюжеты русско-турецкой войны, этюды и картины из путешествия в Индию и картина «Кремль в Москве».

25. См. прим. 2 к данному письму.

26. По-видимому, Крамской цитирует письмо П. М. Третьякова, присланное вместе с фотографиями (см. письмо 546 и примечание к нему). Письмо не сохранилось.

27. Черновой отрывок данного письма хранится в Отделе рукописей Гос. Третьяковской галереи. В книге «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, оно было опубликовано в разделе «Статьи» со следующим примечанием редакции: «Эта статья не была напечатана и даже осталась непосланною, потому что сам автор нашел, что она «вышла и специальна

и для многих неубедительна» (см. выше письмо к А. С. Суворину от 12 декабря 1885 г., № CCCXXXVI)».

Это примечание редакции отсылало к письму, которое в настоящем издании публикуется под № 553.

548

1. См. письмо 536 и примечания к нему.

549

1. Картина «Неутешное горе» экспонировалась на двенадцатой передвижной выставке 1884 г., была приобретена П. М. Третьяковым.

Известно три первоначальных варианта картины. Два из них принадлежат Гос. Русскому музею, третий — Музею латышского и русского искусства Латвийской ССР в Риге.

2. Предложение Крамского дублировать портрет Л. Н. Толстого было вызвано тем, что портрет этот написан на холсте, имеющем надставки. Портрет был доставлен Третьяковым в Петербург и тогда же дублирован А. И. Сидоровым.

551

1. Двадцатипятилетний юбилей К. Е. Маковского был отмечен товарищеским обедом по подписке 18 декабря 1885 г. в ресторане «Контан».

2. Пятидесятилетие творческой деятельности И. К. Айвазовского было торжественно отмечено 27 сентября 1877 г.— спустя 50 лет со дня получения им золотой медали первого достоинства. Художник был избран почетным членом Академии художеств. В честь юбиляра была выбита золотая медаль.

3. «Черное море» — произведение 1881 г., приобретенное в том же году П. М. Третьяковым.

4. Крамской имеет в виду персональную выставку произведений И. К. Айвазовского, состоявшуюся весной 1882 г. в Академии художеств. Картина «Черное море» экспонировалась на этой выставке под названием «На Черном море начинает разыгрываться буря».

5. См. письма 546 и 547 и примечания к ним.

552

1. Крамской цитирует письмо к нему Суворина от 11 декабря 1885 г. (ЦГАЛИ, ф. 783).

2. О А. С. Суворине см. т. 1, прим. 1 к письму 216.

3. Страхов Николай Николаевич (1828—1896) — публицист, литературный критик, переводчик. Печатался в журналах братьев М. М. и Ф. М. Достоевских «Время» и «Эпоха», впоследствии — в журнале «Заря». Выступал (псевдоним Н. Косица) с критикой философского материализма Н. Г. Чернышевского, полемизировал с Д. И. Писаревым.

Крамской пишет о статье Буренина «Н. Н. Страхов как критик Тургенева и Толстого» («Новое время», 1885, 6 декабря, № 3512). Подчеркивая справедливость оценки Страховым корифеев русской литературы, Буренин использовал эту свою статью для

того, чтобы лишний раз покаяться в своем былом либерализме, который, как он писал, не позволил ему в свое время оценить философскую и историко-литературную концепцию Страхова.

4. Отвечая на письмо Крамского (см. письмо 551), Суворин писал ему 11 декабря 1885 г.: «...я вспомнил не об Айвазовском, а о Вас... Вы раньше Маковского выступили, и нельзя ли уже считать 30 лет Вашей деятельности» (ЦГАЛИ, ф. 783).

5. Неточность. К. Е. Маковский начал свое обучение в Академии художеств в 1858 г.

6. Местонахождение первых двух упоминаемых Крамским картин К. Е. Маковского неизвестно; картина «Агенты Дмитрия Самозванца убивают сына Бориса Годунова» находится в Гос. Третьяковской галерее.

7. Принадлежит Воронежскому обл. музею изобразительных искусств.

8. Местонахождение картины неизвестно.

9. См. письмо 551.

553

1. См. письмо 547.
2. См. прим. 13 к письму 547.
3. См. прим. 14 к письму 547.
4. См. прим. 4 к письму 547.

554

1. Крамской отвечает на письмо А. С. Суворина от 13 декабря 1885 г. (ЦГАЛИ, ф. 783).
2. См. письмо 419.
3. То есть картины «Хохот» («Радуйся, царю иудейский!»).
4. К обсуждению портрета Суворина (см. письма 458, 459 и прим. к ним), исполненного Крамским в 1881 г., на этот раз возвратил Крамского сам Суворин, писавший ему: «...когда я говорил о том, что Вы меня не любите... (см. письмо 552) я имел право сослаться на портрет. Вы скажете, опять, опять! Да, опять и в последний раз. Отзыв Стасова остается. Положим... что он преувеличил, но основания к этому отзыву, стало быть, были» (письмо от 13 декабря 1885 г., ЦГАЛИ, ф. 783).
5. Имеется в виду Всероссийская промышленно-художественная выставка 1882 г. в Москве, на которой впервые экспонировался портрет Суворина.
6. Портрет, исполненный Крамским в 1876 г., находящийся в Гос. Третьяковской галерее. Экспрессия, с которой Крамской характеризовал Григоровича, давала повод современникам считать, что художник намеренно подчеркнул в данном случае некоторые черты в облике писателя — его экспансивность, светский характер его натуры.
7. О портрете А. Н. Майкова см. письмо 488 и прим. 2, 3 и 4 к нему.
8. Кличка, данная В. П. Бурениным В. В. Стасову.
9. См. прим. 1 к письму 551.
10. Крамской имеет в виду инцидент, происшедший между К. Е. Маковским и передвижниками в 1883 г. Пренебрегая своим званием члена Товарищества, Маковский отказался экспонировать свою картину «Боярский свадебный пир» на очередной передвижной выставке и организовал самостоятельную экспозицию этой картины в Петербурге, в Москве, в Париже, а затем — на Международной выставке 1885 г. в Антверпене. Этот демонстративный поступок Маковского привел к разрыву его с Товариществом. В протоколе общего собрания членов Товарищества от 23 февраля 1884 г. было записано по этому поводу: «...сообщено о выходе члена Товарищества К. Е. Маковского, а также сообщены были объяснения, предшествовавшие его выходу.

Общее собрание вполне одобрило поводы, побудившие гг. Крамского, Брюллова и Лемоха вступить в объяснение с г. Маковским, а также и самый способ и ведение объяснений, и решило выдать принадлежащие г. Маковскому деньги, находящиеся в кассе Товарищества...» (Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, ф. 69).

555

1. Речь идет о цене за портрет А. С. Суворина, исполненный Крамским в 1881 г. Суворин ценил его в 2000 р.

2. Портрет Александры Алексеевны Коломниной (1858—1885) рожд. Сувориной, дочери А. С. Суворина.

Портрет был исполнен по фотографии, местонахождение его неизвестно.

3. Коломнин Алексей Петрович, юрист, муж умершей дочери Суворина, соучастник его издательской деятельности.

4. Крамской отвечает на реплику в письме Суворина к нему 18 декабря 1885 г.: «...Вы сказали два слова о своей картине. Хоть бы Вы показали ее. Ужасно Вы долго ее работаете» (ЦГАЛИ, ф. 783).

5. Крамской ссылается на свое письмо от 16 декабря 1884 г. (см. письмо 554).

6. См. прим. 10 к письму 554.

556

1. См. письма 420 и 421.

2. Крамской упоминает портрет А. И. Сувориной, исполненный им в 1874 г., и графический портрет А. С. Суворина, исполненный в 1876 г., находящиеся в Институте русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.

3. Портрет А. А. Коломниной (см. прим. 2 к письму 555).

4. Имеется в виду смерть А. А. Коломниной.

5. То есть не достал фотографию, с которой был затем написан портрет.

6. В письме от 21 декабря 1885 г. Суворин писал: «...я решительно отказываюсь получать от Вас что-нибудь еще... это пахнет процентами...» (ЦГАЛИ, ф. 783).

7. Крамской имеет в виду речь А. С. Суворина на юбилее К. Е. Маковского. Она была изложена в статье «Юбилей К. Е. Маковского», опубликованной в «Новом времени» 19 декабря 1885 г. (№ 3525). Приветствуя юбиляра, Суворин отдавал предпочтение К. Маковскому по сравнению с его современниками, как художнику, который «любит все светлое и радостное». В характеристике, которую он дал картине Маковского «Русалки» (Гос. Русский музей), можно было уловить и непосредственное противопоставление творчества Маковского, с положительной стороны, творчеству Крамского, имени которого Суворин не называл. «Это не те несчастные утопленницы,— говорил Суворин, несомненно имея в виду «Майскую ночь» Крамского,— тоскующие о земле и погибшей жизни, а веселые, радостные, шаловливые женщины, уносящиеся красивой гирляндой в небо, в светлую лазурь».

8. Крамской пишет о юбилее Бруни Федора Антоновича (1880—1875) в 1868 г., Уткина Николая Ивановича (1780—1868) в 1860 г. и Толстого Федора Петровича (1783—1873) в 1854 г.

9. См. письмо 558 и прим. 1 к нему.

557

1. Головин Евгений Андреевич, доктор медицины, терапевт.

2. Икона, исполненная Крамским для русской церкви в Ментоне.

3. Крамской имеет в виду свое пребывание в Италии, в 1876 г.

4. Софья Петровна Белоголовая (1832—1902), жена Н. А. Белоголового.

1886

558

1. «Трагедия из-за пустяков. Рассказ старого кавалериста» — произведение бульварного жанра, опубликованное А. Сувориным 25 декабря 1885 г. в газете «Новое время» (№ 3531).

2. Крамской пишет о первой статье Суворина «Горе от ума и его истолкователи», опубликованной 3 января 1886 г. в газете «Новое время» (№ 3538); две последующие статьи, служившие ее продолжением, были опубликованы там же 15 и 22 января (№ 3550 и 3557).

Суворин рассматривал «Горе от ума», как «новую форму комедии». Вместе с тем, анализируя это произведение, и в особенности образ Чацкого, он полемизировал с предшествующими истолкователями произведения Грибоедова, опровергал суждения А. С. Пушкина в известном письме поэта к А. А. Бестужеву, возражал Белинскому. В полемике против Белинского явственно сквозила тенденция в корне развенчать его авторитет в области литературной критики.

3. Отвечая Крамскому, Суворин писал: «Статья о Грибоедове написана еще в сентябре по поводу возобновления его комедии на сцене...» (письмо от 4 января 1886 г. ЦГАЛИ, ф. 783).

559

1. Неизвестно, о каких письмах пишет Крамской.

2. См. прим. 2 к письму 557.

3. Неясно, о каких картинах А. П. Боголюбова идет речь.

560

1. На даче у Сергея Петровича Боткина близ станции Мустамяки по Финляндской железной дороге.

2. Крамской пишет о выставке произведений И. К. Айвазовского, открывшейся в Петербурге 12 января 1886 г., а затем в Москве 5 марта 1886 г.

3. Описка; речь идет о просьбе Николая Алексеевича Протасова-Бахметьева. Ему принадлежал портрет В. П. Тепляковой, о котором пишет Крамской, исполненный художником в 1886 г.; местонахождение портрета в настоящее время неизвестно.

561

1. См. письмо 546 и прим. к нему.

2. «Подавление индийского восстания англичанами» (ок. 1884 г.) и «Казнь заго-

ворщиков в России» (1884—1885). Местонахождение первого из этих произведений неизвестно, второе принадлежит Музею Революции в Ленинграде.

562

1. Ответ на письмо В. В. Стасова от 30 января, в котором он писал: «...я не могу согласиться с Вами (хотя обыкновенно мои с Вашими мнениями близки): картина может быть самая маленькая, но громадного значения, не только художественного, но и общеисторического. Так, например, самые завзятые классики предают громаднейшее значение картине Рафаэля «Саваоф», что в Питти,— и однако же в ней всего вершков 5 в вышину!!! Тем более нынче, и с нынешними сюжетами; какая-нибудь *нынешняя* или *будущая* картинка в 5—6 вершков может потрясти мир и совершить перемену в убеждениях или верованиях религиозных, социальных или каких угодно! Я такой картинки, малой ростом, но великой духом, *ни одной* не нахожу у Верещагина в Вене, но это не мешает другим,— а я убежден, что такие картины *будут*...» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

2. Ответ на письмо В. В. Стасова от 25 января 1886 г., в котором он писал: «Я эти картины, кроме немногих исключений, мало одобряю. Но это не по ханжеской и не по поповской части, а просто по художественной, потому что, по-моему, Верещагин к *«историческим»* картинам вовсе не способен (точь-в-точь как и Репин, и Перов, и большинство — почти *все* — в Русской школе до сих пор...» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

3. Крамской сопоставляет картину «Будущий император Индии» (см. прим. 10 к письму 547) с картиной «Александр II под Плевной 30 августа 1877 года» (1877—1878), находящейся в Гос. Третьяковской галерее.

563

1. Речь идет о написании портрета актера и писателя И. Ф. Горбунова (см. письма 506, 511 и прим. к ним).

2. По-видимому, Крамской имеет в виду предполагавшееся вмешательство русского правительства в болгарские дела и новый подъем славянского движения в России в связи с воссоединением Северной и Южной Болгарии осенью 1885 г.

На данном этапе Крамской неверно понимал роль И. С. Аксакова, который в 1880-х гг. являлся деятелем откровенно реакционной ориентации.

564

1. Речь идет о работе над портретом П. М. Ковалевского.

565

1. Письмо от 27 февраля (н. с.) 1886 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

2. Речь идет о материальных гарантиях в целях обеспечения сохранности произведений на время передвижных выставок Товарищества. Боголюбов высказывал предположение, что эта мера имеет целью «устранить некоторых» художников от участия в передвижных выставках.

3. Крамской пишет о четырнадцатой передвижной выставке, которая открылась 2 марта 1886 г. в помещении Академии наук.

4. Крамской указывает на информацию, опубликованную 17 февраля 1886 г. («Новое время», № 3583), о том, что Академия художеств предпринимает организацию передвижных выставок.

5. Крамской вспоминает переговоры о слиянии передвижных и академических выставок. Передвижники, отстаивая в процессе этих переговоров свою самостоятельность, указывали, что своеобразие их деятельности заключается прежде всего в том, чтобы устраивать передвижные выставки, то есть знакомить с русским искусством не только столичную, но и провинциальную публику (см. т. 1, письмо 154 и прим. 4 к нему).

6. То есть благодаря официальному отказу в предоставлении Товариществу академических залов для устройства выставок (см. т. 1, письмо 346 и прим. 2 к нему).

7. Очевидно Крамской посылает Боголюбову составленный им проект устава «Общества русских художников», которое должно будет объединить выставочную деятельность Товарищества и Академии и сохранить вместе с тем, как предполагал Крамской, приоритет Товарищества, как организации, положившей начало передвижным выставкам. Текст проекта и введения к нему гласил:

«Ввиду того что Товарищество Передвижных выставок действует в течение 15-ти лет на пользу Русского искусства вообще, а также путем передвижения своих периодических художественных выставок в губернских городах (таких-то) ежегодно, успело достигнуть заметного общего подъема понимания живописи в обществах провинциальных, пробудило любовь к искусству настолько, что стали возникать коллекции и собрания картин отдельными любителями и даже целыми городскими Обществами в некоторых провинциальных [городах], не имевших прежде к искусству никакого заметного расположения. Ввиду, наконец, того, что Товариществу приносится постоянная благодарность через сопровождающего выставку, родителями учащейся молодежи за то, что выставки Товарищества пополняют их пробел в общем образовании по отношению к искусству, Товарищество, будучи глубоко убеждено в полезности своего дела, пришло после пятнадцатилетней практики к сознанию необходимости расширить и упрочить свое начинание, перейдя из частного, кружкового, характера своей деятельности к деятельности, имеющей более общий и так сказать общественно-государственный характер, стать из временного учреждения — учреждением постоянным. Необходимость эта вытекает из следующих положений:

1-е. Признано, что развитие любви к искусству достигается более всего путем передвижения художественных выставок, а потому с наступающего года Академия художеств предпринимает устройство отдельных своих собственных передвижных выставок, по примеру Товарищества и по проложенным уже путям, вступая, таким образом, в конкуренцию с частным Товариществом. Какими последствиями обогатится практика передвижения и что выиграет русское общество от такого раздробления, сказать теперь еще нельзя, но нельзя также и не обратить внимание на странность подобной параллели. Как будто русское искусство находится на степени спекулятивного развития.

2-е. Частный кружок, Товарищество, по самому смыслу той идеи, которая одушевляла его членов во все время существования Товарищества, должно испытывать законное огорчение от того, что в деле, на которое оно положило столько любви, настойчивости, труда и лучшие годы деятельности своих членов — основателей, Товарищество совершенно игнорируется, к нему не было обращено ни вопроса, ни призыва, так что ему по-настоящему оставалось бы сказать «ныне отпущаеши» — так как его идею берет в свои руки для практического осуществления такое государственное учреждение, как Импер. Акад. худ., учреждение, имеющее за собою и авторитет власти и авторитет сильно [сильней] ввиду укоренившегося в Академии чиновничьего отношения к такому нервному и живому делу, как искусство. Мы опасаемся, что через несколько лет само дело будет дискредитировано, Товарищество убито, а симпатичная идея между тем успеет быть основательно забытою.

Озабочиваясь главным образом тем, чтобы идея, дорогая для искусства русского и русского общества, не погибла, мы, нижеподписавшиеся, пришли к мысли обратиться к В[ашему] В[ысочеству] с просьбой повергнуть на Высочайшее Утверждение приложен-

ного при сем проекта устава нового общества и признания существования такого общества народной и государственной пользой нового общества, которое бы по своему составу было бы более сильно, нежели беспомощный кружок нескольких частных лиц, представляло бы более гарантий своей долговечности и было бы облечено такими полномочиями, чтобы мочь оказывать могущественное влияние как на течение и развитие самого искусства, так и на способы распространения любви к нему в обществе. В таком составе Товарищество найдет для себя успокоение и охотно растворится в общем, жертвуя личным.

Цель

Проектируемое общество имеет целью:

1-е. Изображать и защищать общественные интересы русских художников и русского искусства путем организации ежегодных художественных выставок как в столицах, так и в провинции.

2-е. Оказывать помощь и участие членам-художникам во всех тех случаях, где личных усилий недостаточно, чтобы остаться на высоте призвания художника.

Состав общества

Общество состоит из подписавших настоящий устав, и тех, которые имеют сделаться членами, путем, указанным в параграфе таком-то, подразделяются на действительных, почетных и членов-экспонентов.

Общество открыто для всех русских художников, которые были допущены жюри, по крайней мере, хотя один раз на выставку.

Права

Право повсеместного устройства выставок.

Право покупки картин на государственный счет, ежегодно отпускаемый ныне Имп. Академии художеств, ежегодно отчисляемые из прибылей общества на сумму в размере 15%, а также и на суммы, жертвуемые частными лицами для национального музея и музеев провинциальных.

Право раздачи патентов почетных членов.

Право иметь печать с надписью «Общество русских художников».

Название почетного члена не дает права принимать участие в общих собраниях.

Общество избирает себе президента и вице-президента. Звание члена-экспонента не заключает в себе права быть допущенным на ежегодные художественные выставки без предварительного экзамена жюри, а только право на получение соответствующего дивиденда.

Капитал общества составляется из сумм, ежегодно отпускаемых Его Имп. Высочеством из членских взносов действительных членов в размере 5-ти рублей ежегодно или 100 руб. единовременно.

Из пожертвований частных лиц и из отчисляемых ежегодно 15% прибылей.

Все таковые суммы составляют фонд общества.

Доходы общества получаются из платы за вход, печатание каталогов и продажи намеченных обществом художественных изданий» (Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи. ф. 16).

8. См. прим. 2 к письму 551.

566

1. Очевидно, «вопросы», посылаемые Крамским, послужили основанием для статьи «Берлинская Академия и русские художники», опубликованной, как об этом просил Крамской, 26 февраля 1886 г. («Новое время», № 3591). Статья была направлена про-

тив Ю. Ю. Клевера, который выступил в качестве уполномоченного по организации русского отдела на Берлинской выставке 1886 г., организуемой Берлинской Академией художеств. Клеверу предъявлялись обвинения в том, что он подменил собою функции жюри и разослал от своего имени циркуляры о правилах участия на выставке ограниченному количеству лиц и т. п.

567

1. 2 марта 1886 года Клевер ответил на статью в «Новом времени» своим «Письмом в редакцию» («Новое время», № 3594). Он писал, что к участию в Берлинской выставке он привлечет «конфиденциальным письмом» от 30 декабря 1885 г. Ограниченное же количество экспонатов русского отдела, как писал Клевер, установлено самим президентом Берлинской Академии.

Прямым выпадом Клевера против Крамского, в котором он подозревал одного из наиболее активных участников инцидента, связанного с участием русских художников в Берлинской выставке, были следующие слова в его «Письме в редакцию»: «...автор заметки пишет, что «дело поручено «русскому пейзажисту». Я вполне уверен, что из русских художников, не только историков и жанристов, но и портретистов, найдутся лица более меня опытные в этом деле, но, к сожалению, Берлинская Академия их не знает и, вероятно, вследствие моих личных отношений с главными представителями искусства в Германии выбор пал на меня».

2. Непосредственно вслед за комментируемым письмом никаких вопросов к Клеверу в печати не последовало. Об условиях участия русских художников в Берлинской выставке см. прим. 1 к письму 570.

568

1. Данное письмо было опубликовано в книге «И. Н. Крамской...» СПб., 1888, в разделе «Автобиография и дневник» (стр. 7—15) как «Отрывок из автобиографии И. Н. Крамского», написанный в виде письма к А. С. Суворину. В издании «И. Н. Крамской. Письма» 1937 г. оно публиковалось как письмо к А. С. Суворину (т. II, стр. 397—404).

569

1. Анна Федоровна Ковалевская (1829—1894), жена П. М. Ковалевского.
2. Ковалевская Ольга Павловна.
3. К портрету П. М. Ковалевского Крамской не возвратился.

570

1. «...прилагаемые несколько строк» — статья «Конец и слава г. Клевера», опубликованная в газете «Новое время» 19 марта 1886 г., № 3611. Она была написана после того, как 17 марта в той же газете было помещено следующее оповещение: «1) Экспертизу картин, доставляемых в имп. Академию художеств для Берлинской выставки, приняли на себя члены Совета: В. П. Верещагин, К. Б. Вениг и М. П. Боткин, и 2) Последний срок принятия художественных произведений для Берлинской выставки истекает 17 марта в 5 часов дня».

Авторы статьи высказывали предположение о том, что, очевидно, и Берлинская Академия художеств не имела в виду единоличных действий своего уполномоченного

и предполагала организацию в России собственного жюри. Имея в виду текст приведенного выше оповещения, они писали: «Все это, несмотря на свою странность, глубоко красноречиво и показывает, что за кулисами что-то произошло. Должно быть, г. Клеверу растолковали, наконец, неприличие его выходки... Академия художеств взяла на себя как прием картин, так и их экспертизу... за несколько... вы думаете, недель, месяцев, дней... нет, за несколько часов до прекращения... приема картин и хлопочет по этому неприятному инциденту...»

571

1. Крамской отвечает на письмо А. П. Боголюбова от 9 марта 1886 г., в котором Боголюбов, имея в виду его мысль об объединении передвижных и академических выставок ради совместного передвижения их по городам (см. письмо 565), писал: «Но углубились ли Вы в смысл статьи «Нового времени» достаточно? Там говорится, что сбор обращается в кассу министерства двора. Следовательно, сливаясь вместе, мы подчиняемся и этой статье... этот пункт обсудите строго, чтобы не был он происшествием...» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

2. Четырнадцатая передвижная выставка.

3. Александр III, посетил передвижную выставку 15 марта 1886 г. вслед за посещением академической выставки, которая открылась одновременно, 2 марта 1886 г. Среди приобретенных им картин была картина И. Е. Репина «Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» (1883—1886), находящаяся в настоящее время в Гос. Третьяковской галерее.

572

1. «Правила о передвижных выставках имп. Академии Художеств» были утверждены президентом Академии 23 января 1886 г. Согласно этим правилам академические выставки должны были устраиваться кроме Петербурга в «Москве и в главных городах России». Расходы по организации выставок относились за счет сумм, ассигнуемых министерством имп. двора, в кассу которого должны были поступать и все доходы с выставок.

Первая передвижная выставка была организована Академией в 1886 г. Она состоялась в Одессе, Екатеринбурге, Казани и Симбирске. Однако уже в следующем, 1887 г. полностью обнаружилась безуспешность этого начинания.

2. Крамской отвечает на письмо Боголюбова от [5 апреля 1886 г. н. с.]. Под влиянием сообщения Крамского о посещении передвижной выставки Александром III Боголюбов выдвигал идею самостоятельного широкого объединения художников независимо от Академии. «Художникам пора быть самостоятельными и получить европейские права, везде существующие, кроме заботливо бестолковой России по части художества и ее выставок. Не думаю, чтобы Товарищество наше протестовало против моих предположений, что может случиться разве в таком случае, ежели принципы не выродятся полнейшей неуступчивостью и замкнутостью...» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15). Право организовать самостоятельное объединение художников Боголюбов предполагал получить путем непосредственного обращения к Александру III, минуя академический Совет.

3. Имеется в виду следующий текст Устава 1764 г., подписанного Екатериной II: «Между многими государственными учреждениями возымели мы попечение и о воспитании Российского юношества, дабы сим средством Науки и Художества, поспешествующие благосостоянию народному, в Империи нашей время от времени более процветали и умножались» («Юбилейный справочник Имп. Академии художеств. 1764—1914». Составил С. Н. Кондаков, стр. 152—153).

4. Должность вице-президента была упразднена согласно штатам Академии художеств, утвержденным 6 июня 1883 г. И. И. Воронцовым-Дашковым.

5. См. прим. 7 к статье «Записка по поводу пересмотра устава Академии художеств».

6. Ребезов Дмитрий Иванович (1817—1893) — почетный вольный общник Академии художеств. Исполнял должность конференц-секретаря в 1865—1868 гг.

7. Неточность. Вел. кн. Владимир Александрович был назначен товарищем президента в 1869 г. По смерти президента, вел. кн. Марии Николаевны, в 1876 г. он был утвержден президентом Академии художеств.

8. То есть «повеление» о пересмотре Устава. См. об этом прим. 7 к статье «Записка по поводу пересмотра Устава Академии Художеств».

573

1. В апрельской книге журнала «Русская мысль» за 1886 г. была опубликована статья П. М. Ковалевского, посвященная обзору академической и передвижной выставок, а также выставки К. Е. Маковского.

2. Имеется в виду отзыв о портрете И. И. Мечникова работы Н. Д. Кузнецова.

3. Девойод Жюль (1842—?) — известный французский певец, гастролировал в России в 1880-х гг.

4. Статья П. М. Ковалевского содержала хвалебный отзыв о портретах, экспонированных Крамским на четырнадцатой передвижной выставке, в особенности о портретах астронома О. В. Струве и В. С. Соловьева (оба портрета находятся в Гос. Русском музее), а также о портретах сыновей Половцева (местонахождение неизвестно).

5. Крамской пишет об исправлении портрета П. М. Ковалевского.

576

1. Крамской благодарит В. В. Стасова за его письмо от 14 июля 1886 г. (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15) и за присылку статей о романе Золя «L'œuvre», опубликованных в газете «Новости и биржевая газета», 1886, 2 и 8 июня, № 179 и 185.

2. Причины, побудившие его писать о романе Золя и послать свои статьи Крамскому, Стасов объяснил в письме к брату, Д. В. Стасову: «О чем все старались (в том числе немножко, кажется, и я), чтоб свергзить и затоптать у нас академические капканы, то теперь возрождается... К чему же хлопотать, к чему стараться и стоит ли что-нибудь начинать? Просто руки опускаются, особливо когда начинают перебегать во вражеский лагерь не только какие-нибудь *Мещерские* и *Константины Маковские* и *Клодты*, но даже — и Крамские!!!

Не помню, сказывал ли я тебе перед отъездом, как этот самый Крамской недавно стал вдруг проповедовать о необходимости *слияния* с Академией!!!!! Где прежние протестанты, где прежняя гордость, храбрость, непотрясаемость?

Но я притворился, будто ничего не знаю, и послал свою статью о «L'œuvre» Крамскому на Сиверскую с письмом, что, мол, вам, как «запевале» товарищества, конечно, будет приятно прочитать у Золя про Францию, нечто о тамошнем протестантстве, в pendant к нашему. Что-то он мне ответит?..» (В. В. Стасов, Письма к родным, т. II, М., 1958, стр. 189).

3. Крамской имеет в виду намерение Академии основать свой филиал в Риме, с тем чтобы таким образом руководить творчеством своих пенсионеров за границей.

Возможно, что под впечатлением этого упрека со стороны Крамского Стасов выступил в печати с резкой критикой этого начинания Академии («Нужна ли русская Академия художеств в Риме?» — «Новости», 1886, 29 сентября, № 268). Статью Крамского по этому поводу см. в разделе «Статьи».

4. См. письмо 572 и прим. 1 к нему.

Этому вопросу Стасов посвятил статью «Две передвижные выставки в Одессе», опубликованную в газете «Новости» (1886, 2 ноября, № 302).

5. Крамской повторяет слова Стасова, который, отсылая ему свои статьи о романе Золя, писал: «Я подумал, что Вам, как одному из главных почитателей Товарищества передвижных выставок и нового направления, будет приятно увидеть, как нечто подобное — по направлению — творилось и во Франции, и как там тоже небольшая горсточка людей пробует бороться против общего, рутинного и идиотского, и подлого течения, и какие тут тоже *измены*, *перебегание* из лагеря в лагерь, *нелепость* и *глухота* массы, слабость многих, даже из числа своих...» (письмо от 14 июля 1886 г., Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

6. Цитата из того же письма В. В. Стасова.

7. Цитата из того же письма.

8. См. т. 1, письма 248, 262, 266, 276.

9. «Верещагин об искусстве» — статья Стасова в газете «Новости» (1886, 17 мая, № 134).

10. По-видимому, Крамской имеет в виду Общество выставок художественных произведений (см. т. 1, письмо 205 и прим. 2 к нему).

11. Крамской снова цитирует письмо Стасова от 14 июля 1885 г.: «Теперь посмотрим, как-то Ваш брат выдержит натиск и как-то с ним справится! Или вы все спасуете и положите оружие? Примиритесь и облобызаетесь с давителями и гонителями!?! Что-то не верю, глядя на прошедшее. Верую и исповедую, что, пока буду жив, с торжеством все еще буду повторять: «А жив курилка!!» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

577

1. Крамской пишет об уничтожении в 1840 г. Воспитательного училища при Академии художеств. См. об этом статью «Записка по поводу пересмотра Устава Академии Художеств» и прим. 2 и 3 к ней.

2. Крамской имеет в виду работы в Исаакиевском соборе в Петербурге, сооруженном по проекту А. А. Монферана; в живописной и скульптурной отделке собора принимали участие К. П. Брюллов, Ф. А. Бруни, П. В. Басин, И. П. Витали, Н. С. Пименов, П. К. Клодт и др.

3. Крамской сопоставляет цифры посетителей академической и передвижной выставок.

578

1. Дьяконов Михаил Васильевич (1800—1886) — учился в Академии художеств, в 1833 г. получил право преподавать рисование в народных училищах, в 1838 г.— звание свободного художника портретной живописи миниатюрной. Преподавал в рисовальной школе Общества поощрения художников с 1861 г. Состоял директором школы с 1865 по 1881 г. Крамской создал два портрета Дьяконова: живописный, находящийся в Гос. Русском музее, и графический (1874), местонахождение которого неизвестно.

Статья Крамского о М. В. Дьяконове неизвестна.

579

1. Неясно, какое письмо Стасова имеет в виду в данном случае Крамской. Возможно, дата получения его — 18 июля — указана им ошибочно.

2. По-видимому, Крамской ссылается на свои письма от 16 и 21 июля 1886 г. (см. письма 576 и 577).

580

1. Письмо неизвестно.
2. Крамской ссылается на свое письмо от 21 июля 1886 г. (см. письмо 577).
3. Картина художника Сухоровского Марцелия Гавриловича (1840—1908), австрийского подданного, обучавшегося с 1858 г. в Петербургской Академии художеств, которую он оставил в 1868 году, получив звание классного художника третьей степени. Работая в области портрета, Сухоровский, однако, приобрел популярность своими этюдами обнаженной натуры. Его картина «Нана», экспонировавшаяся в 1885 г. в Петербурге, в Москве и Варшаве, за границей — в Париже и Лондоне, принесла художнику широкую известность.
4. См. письмо 577.
5. «Тормозы русского искусства» — статья В. В. Стасова, посвященная критическому обзору русской музыкальной и художественной критики 1860—1880-х гг. Публиковалась в журнале «Вестник Европы» (1885, кн. 2, 3, 4, 5).

581

1. 15 июля 1886 г., в день 40-летия литературно-критической деятельности Стасова ему был преподнесен адрес, подписанный художниками, композиторами, архитекторами, художественными и литературными критиками, общественными деятелями.

Юбилей Стасова был отмечен также установкой в Публичной библиотеке его бюста работы Антокольского, а также решением об издании его трудов. В соответствии с этим решением в 1894 г. вышло в свет трехтомное Собрание сочинений Стасова, включавшее все работы его, опубликованные за сорок лет, кончая 1886 г.

582

1. Письмо Стасова, на которое в данном случае отвечает Крамской, неизвестно.
2. Неясно, кого из членов Товарищества имеет здесь в виду Крамской. См. об этом же письмо 588.

583

1. Крамской прочел первую публикацию повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича».— Сочинения графа Л. Н. Толстого. Часть двенадцатая. Произведения последних годов, М., 1886.

585

1. См. прим. 3 к письму 576.
2. Работа Крамского над статьей по поводу русской Академии в Риме осталась в виде двух черновых набросков под названием «Нужна ли русская Академия художеств в Риме?» (см. в данном томе раздел «Статьи»).
3. См. письмо 581.

586

1. Можно предположить, что В. В. Стасов прислал Крамскому статью Ф. И. Булгакова «Иллюстрированный обзор выставки Академии художеств в 1886 г.» (Изд. Т-ва

М. О. Вольф, СПб., 1886). Ниже в этом же письме идет речь о двухтомном труде Ф. И. Булгакова «Художественная энциклопедия». Первый том этого труда был издан А. С. Сувориным в 1886 г.

2. Л ю б к е, Иллюстрированная история искусств. Перевод Ф. И. Булгакова, СПб., изд. А. С. Суворина [1884].

588

1. Крамской имеет в виду свое письмо Боголюбову от 21 февраля 1886 г. (см. письмо 565).

2. Письма Боголюбова в Правление Товарищества неизвестны.

Крамскому он ответил на эти слова следующим образом: «...переписка наша была самая дружественная, полная желания добра Товариществу, преуспеянию в его будущей деятельности, а потому меня крайне удивляют возникшие пересуды Вашей заботливости и моего соучастия в этом деле. Вы говорите, что я писал что-то в Правление. Я писал, сколько помню, члену Правления К. А. Савицкому, но никак не в виде окончательной формы, а только слабо сообщая, что надо бы уберечься от академического... (неразборчиво.— *С. Г.*) действия передвижных выставок» (письмо от 4 декабря 1886 г. Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

Известно, что Савицкий всемерно стремился сгладить конфликт, возникший между Крамским и членами Товарищества, и призывал «щадить и беречь» Крамского. 10 сентября 1886 г. он писал А. А. Киселеву: «Все то, что так сильно тревожило меня при свидании нашем в Москве относительно Ивана Николаевича, его взглядов на Товарищество и пр. и пр., все это не оправдывается... Я виделся с ним, кое о чем разговаривал по душе, и опасения мои рассеиваются с каждым днем. Нельзя не порадоваться этому в интересах объединенности и согласия всех членов Товарищества и тем более старейшего из них, каким был и есть один из учредителей Товарищества Ив[ан] Николаевич» (Рукописное отделение Гос. библиотеки им. В. И. Ленина, ф. 126).

3. Крамской просил прислать его письма от 21 февраля, 18 марта и 1 апреля (см. письма 565, 571, 572). Копии этих писем хранятся в рукописном отделении Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. На конверте, в котором они хранятся, имеется надпись, сделанная рукой В. В. Стасова: «Копии с писем Крамского к Боголюбову, которые не могли быть напечатаны».

4. Взятое в скобки в оригинале зачеркнуто.

5. На четвертой странице письма приписка А. П. Боголюбова: «Умный, честный и хороший был человек Иван Николаевич Крамской. Но везде видел врагов, где их и не бывало. Происходило это от недостатка воспитания — выбился он на свет своим умом, а потому, конечно, и дрожал за свою шкуру и часто совсем по-пустому, что и делало ему врагов.

Много раз я говорил ему: бросьте — это людишки... Но он хотел с ними тягаться, когда надо просто было обойти презрением... (неразборчиво.— *С. Г.*) А. Боголюбов».

589

1. Божерянов Иван Николаевич (1852—1919) — писатель, историк искусства.

2. По просьбе Божерянова Крамской проверял список своих работ, экспонировавшихся на передвижных выставках.

Список был опубликован после смерти Крамского в журнале «Художественный хроникер» (1887, 1 апреля, № 13—14), издававшемся Божеряновым. Журнал открывался некрологом, в тексте которого было приведено комментируемое письмо.

1887

591

1. См. прим. 3 к письму 588.
2. Пятнадцатой передвижной выставки, открывшейся 25 февраля 1887 г.

Боголюбов экспонировал на ней три произведения: «Петергофский рейд», «Утро в Вёле» и «Венеция».

592

1. Речь идет о портрете Виктора Михайловича Васнецова, исполненном Крамским в технике соуса в 1874 г. Этот портрет он высылает по просьбе Третьякова, который еще на рубеже 1880-х гг. начинает собирать графические работы русских художников.

593

1. Речь идет о подыскании помещения для пятнадцатой передвижной выставки, открывшейся в Петербурге 25 февраля 1887 г. в здании Высших женских курсов.

594

1. Крамской отвечает на письмо В. В. Стасова, который 14 января 1887 г. писал ему: «...приехал Антокольский на короткое время и жаждет Вас обнять по-прежнему, по-хорошему. А кто старое помянет, тому глаз вон»...» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

Неясно, о каком конфликте между художником и скульптором, идет речь. Возможно, и Антокольский и Крамской имели в виду то чувство обиды, которое вызвали в свое время у Антокольского критические замечания Крамского по поводу его статуи «Христос перед судом народа» (см. т. 1, письмо 196).

595

1. Портрет поэта А. В. Кольцова.
2. Ответ на сообщение П. М. Третьякова, который в связи с просьбой Крамского (см. письмо 592) писал, что по окончательным расчетам с ним Крамской должен получить 300 рублей.

3. Речь идет о портрете Н. Д. Зайончковской, рожд. Хвощинской (1825—1889, псевдоним «Всеволод Крестовский»), который Крамской исполнил в 1876 г. по заказу Третьякова, предприняв для этого поездку в Рязань, где жила писательница. Розысками этого портрета после смерти Н. Д. Зайончковской по просьбе П. М. Третьякова занимался его брат С. М. Третьяков. Будучи в Петербурге в 1889 г., он получил санкцию родственников Зайончковской на возвращение портрета заказчику. В настоящее время портрет находится в Гос. Третьяковской галерее.

596

1. Ропет-Петров Иван Павлович (Николаевич, 1845—1908) — архитектор, обращавшийся в своем творчестве к мотивам древнерусского зодчества.

2. Речь идет о рисунке тронного места для проектируемого Крамским памятника Александру II (см. письмо 544).

597

1. Крамской просит о выдаче портрета П. М. Ковалевского для экспозиции на пятнадцатой передвижной выставке.

598

1. Катков Михаил Никифорович (1818—1887) — публицист, редактор газеты «Московские ведомости»; в начале своей деятельности примыкал к кружку Н. В. Станкевича, с конца 1840-х гг. перешел в лагерь крайних реакционеров

Крамской искал возможности расположить Каткова в пользу созданного им проекта памятника Александру II в Москве (см. письмо 544).

599

1. Можно предположить, что рисунки, о которых пишет Крамской, нужны были его дочери, С. И. Крамской, занимавшейся живописью под руководством отца.

600

1. Беляев — лицо неизвестное.

ПРИМЕЧАНИЯ К СТАТЬЯМ

Статьи И. Н. Крамского печатаются в настоящем издании по тексту прижизненной автору публикации с указанием на местонахождение автографа, если таковой сохранился.

Статьи, не публиковавшиеся при жизни автора, печатаются по автографам, если они известны, или по тексту книги «Иван Николаевич Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837—1887». Издал Алексей Суворин, СПб., 1888.

ВЗГЛЯД НА ИСТОРИЧЕСКУЮ ЖИВОПИСЬ

Автограф неизвестен. Публикуется по тексту книги «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 579—581. Написанная в связи со смертью А. А. Иванова, эта статья при первой публикации ее была снабжена следующим примечанием редакции: «Статья эта осталась ненапечатанною. В своих статьях «Судьбы русского искусства» (1877) Крамской, говоря о смерти Иванова в 1858 г., прибавляет: «25 лет работать, думать, страдать, добиваться, приехать домой, к своим, привезти им этот подарок (картину), что так долго и с такою любовью к родине готовил, и вот тебе. Мы даже не сумели пощадить больного человека. Мне просто стало страшно. И, помню, я даже что-то такое написал по поводу смерти Иванова».

1. Картина «Явление Христа народу» (1837—1857), находящаяся в Гос. Третьяковской галерее.

2. Крамской пишет о критике, которой подверглась картина Иванова, привезенная художником в 1858 г. в Россию, показанная в Зимнем дворце, а затем — для всеобщего обозрения — в Академии художеств на выставке, открывшейся в июне 1858 г. 22 июня того же года в журнале «Сын отечества» (№ 25) появилась инспирированная реакционной профессурой Академии художеств статья, автор которой, Толбин, писал о том, что картина Иванова, неудовлетворительная по трактовке отдельных образов в ней, неверная по колориту и т. д., обманула ожидания современников.

3. Фауст Иоганн, немецкий алхимик (XVI в.), личность которого неоднократно интерпретировалась в произведениях мировой литературы как личность человека, увлеченного познанием законов природы. В таком смысле упоминает его имя и Крамской, противопоставляя пафос научного познания религиозной концепции, определившей в свое время замысел картины Иванова.

4. Корреджо (Аллегри) Антонио (ок. 1489 (1494?) — 1534) — итальянский живописец, автор картин и плафонных композиций на религиозные и мифологические сюжеты.

СОБЫТИЕ В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Автограф неизвестен. Публикуется по тексту книги «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 583—586, где обозначена дата статьи: «ноябрь 1863».

1. О событии, происшедшем в стенах Академии художеств 9 ноября 1863 г., см. т. 1, письмо 10.

2. Шебуев Василий Кузьмич (1777—1855) — исторический живописец. Получив в 1797 г. вторую золотую медаль за картину «Смерть Ипполита», был оставлен при Академии художеств помощником преподавателя в натурном классе; в 1803—1807 гг. — пенсионер Академии; в 1812 — получил звание профессора, с 1832 — ректор Академии художеств.

3. Егоров Алексей Егорович (1776—1851). В 1797 г. получил звание художника, в 1798 г. определен учителем рисования при Академии художеств, в 1803—1807 гг. — пенсионер Академии, с 1831 — профессор первой степени.

4. Брюллов Карл Павлович (1799—1852). Крамской ошибочно называет его в ряду художников, не получивших первой золотой медали. Эту медаль он получил в 1821 г. за картину «Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского», находящуюся в Гос. Русском музее. Но конфликт с президентом Академии художеств А. Н. Олениным побудил Брюллова отказаться от права на пенсионерство, связанного с получением первой золотой медали. Это право в 1822 г. предоставило ему С.-Петербургское общество поощрения художников.

5. Бруни Федор Антонович (1800—1875). В 1818 г. получил звание художника, в 1846 — профессор первой степени, с 1855 по 1871 г. — ректор Академии художеств.

6. Крамской имеет в виду критические статьи, направленные против характера программных заданий и системы академических экзаменов. Они были опубликованы в журналах «Современник» и «Русское слово»; в 1862 г. по этому вопросу выступил Стасов («Современная летопись», 1862, № 42). В сентябре и октябре 1863 г. с резкой критикой отвлеченного характера академических программ выступил журнал «Искра» (20 и 27 сентября, 4 октября, № 36, 37, 38).

7. Имеется в виду принятая в 1862 г. Советом Академии новая редакция правил о конкурсе (см. т. 1, прим. 1 к письму 10).

8. Согласно 121 параграфу 5 главы Устава Академии художеств, утвержденного в 1859 г., участников конкурса снабжали «подробными объяснительными записками о программе» и размещали «в отдельных комнатах для сочинения сюжетов и эскизов». По истечении двадцатичетырехчасового пребывания в такой изоляции ученик должен был представить на рассмотрение академического Совета созданное им «сочинение», которое, будучи одобрено Советом, служило основой для последующей работы его над программой.

К ШКОЛЕ РИСОВАНИЯ

Публикуется впервые по автографу, хранящемуся в Отделе рукописей Гос. Третьяковской галереи (ф. 16); там же хранится второй автограф — вариант публикуемого текста.

Статья написана как вступление к предполагавшемуся изданию учебного пособия по рисованию. Датируется на основании письма Крамского к жене из Москвы 26 февраля 1866 г., в котором он писал: «...я начал текст к рисовальной школе...» 28 февраля 1866 г., сообщая жене о своем сближении с Н. А. Кошелевым, Крамской писал: «Коснулись школы рисования, я ему прочел статью, которую я заготовил» (см. т. 1, письмо 40).

1. Жюльен Бернар Ромен (1802—1871) — французский художник и литограф, автор широко распространенных в XIX в. пособий по рисунку.

2. Слово «детей» в рукописи перечеркнуто.

3. См. прим. 4 к статье «Записка по поводу пересмотра Устава Академии художеств».

4. См. прим. 2 и 3 к той же статье.

5. Крамской имеет в виду 2-й пункт 2-й главы Устава 1764 г. (разделение первое), согласно которому президенту и собранию Академии дозволялось ходатайствовать об изменении каких-либо распоряжений, которые будут исходить от имп. двора, но вместе с тем не будут согласованы с основными положениями действующего Устава.

ЗАПИСКА ПО ПОВОДУ ПЕРЕСМОТРА УСТАВА АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Публикуется по автографу, хранящемуся в Отделе рукописей Гос. Третьяковской галереи (ф. 16).

Статья была опубликована в книге «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 704—720, в разделе «Документы», со следующим примечанием редакции: «Записка эта была подана Крамским в 1865 году графу С. Г. Строганову, председателю комиссии, назначенной для пересмотра Устава Академии художеств. Печатается с черновой».

Датировка, обозначенная в этом примечании, ошибочна. В тексте статьи Крамской ссылается на отчет Академии художеств за 1866—1867 гг. (см. прим. 7), что позволяет датировать статью не ранее 1867 г.

1. Крамской придерживается в данном случае распространенной в свое время ошибочной концепции, согласно которой начальный период светского искусства в России рассматривался как период, лишенный проявления национальных черт русской художественной культуры.

2. Крамской пишет о Воспитательном училище при Академии художеств, в которое по Уставу 1764 г., утвержденному Екатериной II, каждые три года принималось до шестидесяти учеников в возрасте пяти-шести лет. Согласно дополнительной статье к этому Уставу, утвержденной в 1802 г., в училище принимались ученики в возрасте восьми-девяти лет. «Прибавление к установлениям Имп. Академии художеств», изданное в 1830 г., разрешало принимать в училище учащихся «не моложе 14-ти лет».

3. Неточность. Постановление об уничтожении системы «казеннокоштных воспитанников», то есть об упразднении Воспитательного училища при Академии художеств, состоялось 4 марта 1840 г. По-видимому, фактически эта система изжила себя в 1841 г.

4. Устав 1859 г. обязывал учащихся Академии наряду с прохождением «предметов художественных» проходить и «классы вспомогательных для художников предметов наук». К числу этих наук, общих для учащихся по всем родам искусства, преподаваемым в Академии, относились: «закон божий, священная история, история изящных искусств, эстетика и археология, всеобщая и русская история, Перспектива и история теней, Русский язык и словесность». Кроме собственно художественных занятий живописцы, скульпторы, медальеры и граверы обязаны были проходить курс анатомии, архитекторы — строительное искусство, математику, физику, химию в применении к архитектуре, статику и строительную механику, специальное законоведение по строительной части и правила составления смет и отчетов.

5. См. т. 1, прим. 8 к письму 89.

6. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества возникло в 1843 г. из художественного класса, существовавшего с 1832 г. Прогрессивная художественная школа при Московском художественном обществе; в 1918 г. была преобразована в Свободные гос. художественные мастерские, затем в Высшие гос. художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) и в Высший гос. художественно-технический институт (ВХУТЕИН), который прекратил свое существование в 1930 г., Преемниками училища в настоящее время являются Московский гос. художественный институт им. В. И. Сурикова и Московский архитектурный институт.

7. Крамской имеет в виду следующие слова в речи конференц-секретаря Академии художеств на годичном акте, состоявшемся 10 сентября 1867 г.: «...неудовлетворитель-

ность некоторых существовавших постановлений относительно Академии указала на необходимость пересмотра ее устава. Государю-императору было благоугодно поручить особому комитету, под председательством нашего почетного любителя графа С. Г. Строганова, войти в ближайшее рассмотрение устава Академии 30 августа 1859 г. и предложений об изменении оного, и по внимательном соображении всех обстоятельств и вопросов, имеющих непосредственное отношение к этому делу, составить для Академии художеств, на основаниях, которые могли бы упрочить благоустройство и преуспеяние этого учреждения, новый устав, который и внести потом через г. министра имп. двора на всемилостивейшее утверждение» (Отчет имп. Академии Художеств с 4 сентября 1866 г. по 10 сентября 1867 г. СПб., 1870, стр. 5).

Таким образом, вопрос об изменении Устава 1859 г. возник непосредственно вслед за его утверждением, то есть в самом начале 1860-х гг. 2 декабря 1863 г. министр имп. двора В. Ф. Адлерберг, отвечая на рапорт вице-президента Академии, писал, что обстоятельства, приведенные в этом рапорте, «убеждают в необходимости дать действиям имп. Академии художеств более правильное... направление...».

25 декабря 1863 г. был санкционирован созыв профессоров Академии для предварительных суждений о предполагаемых изменениях Устава. В феврале 1864 г. был разослан печатный циркуляр с перечислением некоторых пунктов, подлежащих первоочередному обсуждению. В марте 1868 г. приглашения к участию в заседании комитета были разосланы следующим лицам: А. П. Тарновскому, К. К. Кистеру, Ю. И. Стенбоку (1812—1878), С. А. Гедеонову (1817—1878), П. С. Строганову (1825—1911), П Н. Петрову (ум. 1891), который являлся делопроизводителем комитета, возглавляемого С. Г. Строгановым. Возможно, перечисленные выше лица и представляли собою этот комитет, состав которого, как пишет Крамской, был определен «вне Академии и без ее участия».

Работа комитета не дала практических результатов. 9 апреля 1868 г. министр имп. двора писал вице-президенту Академии Г. Г. Гагарину:

«Милостивый государь князь Григорий Григорьевич.

По всеподданнейшему докладу моему государь император высочайше повелеть изволил пересмотр ныне действующего устава имп. Академии художеств согласно заключению учрежденного для того особого комитета, изложенному в протоколе оного 23 минувшего марта, отложить до времени.

Уведомляя об этом ваше сиятельство, имею честь присовокупить, что о таковой монаршей воле мною вместе с сим сообщено г. председателю и прочим членам означенного комитета.

Примите уверение в моем совершенном почтении и преданности. В. Адлерберг».

В 1872 г. по докладной записке П. Ф. Исеева была вновь создана под его председательством комиссия для пересмотра Устава Академии в составе А. П. Боголюбова, К. Ф. Гуна, Н. Н. Ге, А. И. Резанова, И. Н. Крамского и П. П. Чистякова. В объяснительной записке к проекту нового Устава, рассмотренного этой комиссией, была использована комментируемая «Записка...». Однако вскоре все члены комиссии оказались в оппозиции к ее председателю. В протоколе заседаний комиссии было записано, что они «не могли согласиться» с некоторыми положениями проекта, так как принятие их привело бы к неограниченной власти «только одного лица, т. е. конференц-секретаря, в руках которого сосредоточены все существенные стороны академического управления...»

Исеев вынужден был отказаться от обязанностей председателя комиссии, которые были переданы Ф. И. Иордану. Вскоре выяснились разногласия Иордана со всеми членами комиссии. Иордан усмотрел в проекте нового Устава снижение роли Совета Академии и возражал против выборного начала при замещении ряда академических должностей. Заседания комиссии происходили вплоть до 1874 г., но не принесли никаких реальных результатов.

(ЦГИАЛ, Архив Академии художеств, ф. 789).

8. Многоточия в данной фразе соответствуют пропускам, которые Крамской, очевидно, предполагал заполнить цифровыми данными.

9. Гейне Генрих (1797—1856) — немецкий поэт, публицист и критик.

10. Хогарт Уильям (1697—1764) — английский живописец и график.

11. Шекспир Вильям (1564—1616) — английский драматург и поэт.

12. Уилки Дэвид (1785—1841) — шотландский живописец, офортист.

13. Лоррен Клод (1600—1682) — французский живописец-пейзажист.

14. См. прим. 4 к статье «Событие в Академии художеств».

15. См. прим. 5 к той же статье.

16. См. т. 1, прим. 7 к письму 46.

17. См. т. 1, прим. 9 к письму 126.

18. О К. Д. Флавицком см. т. 1, прим. 14 к письму 294. Первую золотую медаль художник получил в 1855 г. за программу «Дети Иакова продают брата своего Иосифа» (местонахождение неизвестно).

19. О Ф. А. Бронникове см. т. 1, прим. 2 к письму 282. Первую золотую медаль художник получил в 1853 г. за икону «Божия матерь всех скорбящих» (местонахождение неизвестно).

20. Известно, что 9 июля 1856 г. президент Академии художеств вел. кн. Мария Николаевна, осматривая программы на первую золотую медаль, сделала следующее замечание по поводу работы Н. Н. Ге на сюжет «Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила»: «Для чего фигура Бедуина. Все остальное хорошо» (Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербугской Академии художеств за сто лет... Составил... П. Н. Петров. Часть III, СПб., 1866, стр. 268). В связи с этим замечанием Ге вынужден был внести исправления в свое произведение, после чего 14 марта 1857 г. ему была присуждена первая золотая медаль (там же, стр. 282). Неясно, кого из членов Совета Академии художеств, вставшего на защиту Н. Н. Ге в противовес общему мнению Совета, имеет в данном случае в виду Крамской.

21. Гервинус, Георг Готфрид (1805—1871) — немецкий историк и политический деятель буржуазно-либерального направления; представитель культурно-исторической школы в немецком литературоведении.

22. Здесь в тексте неразборчивая вставка карандашом рукой Крамского.

23. Крамской цитирует книгу П.-Ж. Прудона «Искусство, его основание и общественное значение», СПб., 1865, гл. I — «Общие вопросы, возбуждаемые попытками Курбе. Противоречия существующих школ: необходимость определенных решений в искусстве», стр. 7 и 8.

С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ В 1867 ГОДУ

Публикуется по автографу, хранящемуся в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (Собрание автографов Крамского).

Статья была опубликована в книге «И. Крамской...», СПб., 1888, стр. 586—589, где обозначена дата: «1867». Публикация была снабжена примечанием редакции: «Статьи этой написано было только начало».

1. Крамской имеет в виду дополнительные статьи, указы и прибавления к Уставу 1764 г. (см.: «Юбилейный справочник Имп. Академии художеств. 1764—1914». Составил С. Н. Кондаков, стр. 164—188; «Материалы к библиографии по истории Академии художеств. 1757—1957» Л., 1957, стр. 13).

2. Прянишников Федор Иванович (1793—1867) — директор почтового департамента (с 1841 г.). член Государственного совета (с 1854 г.). Один из первых собирателей произведений русской живописи. Известно, что его коллекция, и особенно представленные в ней произведения П. А. Федотова, произвела сильное впечатление на молодого П. М. Третьякова, побудив его обратиться также к собиранию произведений русской школы живописи. В 1867 г. коллекция Ф. И. Прянишникова поступила в картинную

галерею Московского Публичного и Румянцевского музея. В настоящее время она в значительной своей части находится в Гос. Третьяковской галерее.

3. Здесь автограф обрывается. Далее следует приписка карандашом рукой Крамского, фиксирующая ряд вопросов, которые автор, по-видимому, предполагал осветить в процессе дальнейшей работы над статьей: «След[ует] разоб[рать] Устав Екат[ерины]. его необх[одимость] в свое время. Сов[ершенная] негодность теперь, ложная система экз[аменов] и т. д.»

ВЕЧЕР МЕЖДУ ХУДОЖНИКАМИ
(Пятница, 27 сентября 1874 г.)

Автограф неизвестен. Публикуется по тексту книги «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 589—595, где обозначена дата: «1874».

1. См. т. 1, прим. 7 к письму 195.

2. О книге П.-Ж. Прудона см. т. 1, прим. 1 к письму 48.

3. См. т. 1, письмо 196, прим. 7 к нему.

4. Имеются в виду две картины Верещагина из туркестанской серии его произведений: «Окружили — преследуют» и «Забытый». Они были уничтожены автором в связи с нападками на него официальных военных кругов за якобы содержавшуюся в них «клевету» на русскую армию.

5. Крамской упоминает два произведения Верещагина из туркестанской серии его работ — «Хор дервишей, просящих милостыню» и «Продажа ребенка-невольника»; оба произведения находятся в Гос. Третьяковской галерее.

6. Речь идет о персональной выставке произведений В. В. Верещагина, состоявшейся в апреле 1873 г. в Лондоне. На выставке экспонировались произведения туркестанской серии.

СУДЬБЫ РУССКОГО ИСКУССТВА

Автограф первых четырех глав неизвестен. Автограф пятой главы (два варианта) хранится в Отделе рукописей Гос. Третьяковской галереи (ф. 16). Там же хранится рукопись Крамского, озаглавленная «Проект реформы Академии Художеств», частично использованная им при написании статьи «Судьбы русского искусства».

Первые три главы этой статьи были опубликованы в 1877 г. в газете «Новое время» (13, 14 и 15 декабря, № 645, 646 и 647) с подписью «И. Крамской». Полностью статья была опубликована в книге «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 595—639.

В настоящем издании первые три главы печатаются по тексту прижизненной автору публикации их в газете «Новое время»; четвертая глава — по тексту книги «И. Н. Крамской...», СПб., 1888; пятая глава — по одному из вариантов автографа, хранящегося в Отделе рукописей Гос. Третьяковской галереи.

Наряду с авторскими примечаниями в настоящем издании используются также примечания В. В. Стасова — составителя и редактора книги «И. Н. Крамской...», СПб., 1888. Эти примечания позволяют расшифровать имена, зашифрованные при публикации первых трех глав в газете «Новое время», и служат основанием для датировки двух последних глав статьи. Примечания автора подписаны инициалами «И. К.».

1. Публикация первых трех глав статьи в газете «Новое время» была снабжена следующим примечанием редакции газеты: «Статья эта принадлежит известному нашему художнику и портретисту. Читатели увидят, что это — вывод из всего того, что пережил и испытал сам художник, принадлежащий к небольшой плеяде наших даровитых живописцев. Надеемся, что статья эта заслужит внимание и тех лиц, которых она

имеет в виду и в руках которых находятся судьбы нашего искусства. Ред.» («Новое время», 1877, 13 декабря, № 645).

2. Крамской упоминает выставки Общества выставок художественных произведений (см. т. 1, прим. 2 к письму 205).

3. Крамской имеет в виду Товарищество вспомогательной кассы учащихся Академии художеств, учрежденное в 1871 г. по прошению, подписанному Л. Дмитриевым, А. Кившенко, К. Савицким, И. Репиным, А. Наумовым, Н. Хромцевым (ЦГИАЛ, Архив Академии художеств, ф. 789). Преследуя цели взаимопомощи, Товарищество имело право принимать и распределять между своими членами художественные заказы, устраивать лотереи, выставки и т. п. Деятельность кассы, согласно правилам, утвержденным президентом Академии 29 октября 1876 г., протекала «под непосредственным наблюдением Совета Академии и под председательством одного из членов оного по назначению президента».

4. Очевидно, речь идет о выставке картины Г. И. Семирадского «Светочи христианства», состоявшейся незадолго перед тем, в марте 1877 г.

5. См. в данном томе прим. 3 к статье «Записка по поводу пересмотра Устава Академии художеств».

6. То есть Всемирная выставка 1862 г. в Лондоне. Крамской имеет в виду некоторые критические отзывы о русском художественном отделе на этой выставке, которые, однако, являлись не столько отзывами о русском искусстве этой поры в целом, сколько критическими суждениями по поводу отбора экспонатов, произведенного Академией художеств. «Нас поразили в выборе лучших произведений русской живописи... — писал обозреватель журнала «Наше время», (1863, 23 января, № 18), — подписанные под ними имена гг. Чистякова, Дюккера, Морозова, Попова, Корзухина и других «учеников» С.-Петербургской Академии художеств. Каким ореолом славы... думали озарить русское искусство профессора Академии художеств, посылая ученические произведения на всемирную конкуренцию?.. Думали ли пращой Давида поразить Голиафа? Возмутительный ли акт самообольщения или, что скорее всего, полное невнимание к интересам искусства?» Как о «робеющей институтке» писал Стасов о русском искусстве на первой Международной экспозиции его в своих статьях, посвященных Лондонской выставке («Современная летопись», 1862, № 1; «Современник», 1863, № 4 и 5).

7. Крамской ссылается, как и в дальнейшем в тексте данной статьи, на «Правила для руководства учеников и вольнослушающих Академии», принятые Академией художеств в 1875 г.

8. Данилевский Андрей Иванович — учился в Академии художеств с 1870 г. В 1877 г. получил звание классного художника второй степени за программу «Адам и Ева находят убитого Авеля».

9. Крамской имеет в виду Зимина Константина Николаевича (1850—?) и Кудрявцева Козьму Никифоровича. Оба художника получили вторую золотую медаль в 1878 г. за программу «Авраам изгоняет из дому Агарь с сыном ее Измаилом». В 1879 г. Зимин и Кудрявцев получили звание классных художников первой степени за программу «Блудница перед Христом».

10. Программу на сюжет «Брак в Кане Галилейской» исполняли в 1877 г. шесть учеников Академии художеств: Кившенко Алексей Данилович (1831—1895), Винцман Иосиф Карлович (1848— ?), Манизер Генрих Матвеевич (1847—1925), Голынский Василий Андреевич (1854—1904), Прохоров Александр Васильевич (1848— ?), Шаховской Николай Павлович (1850— ?).

Первые пять из них получили за эту программу звание классного художника первой степени. А. Д. Кившенко, единственный из этих пяти художников, получил также большую золотую медаль, как сказано было в «Отчете Академии с 4 ноября 1876 г. по 4 ноября 1877 г.» (СПб., 1878, стр. 13), «за программу: «Брак в Кане Галилейской» и особенно во внимание к прежним классным занятиям... что же касается прав, сопряженных с этой медалью, то Совет предоставляет себе постановить об этом решение по совершенном окончании Кившенко означенной программы». Право пенсионерства

за границей было предоставлено художнику в 1880 г. за картину: «Совет в Филях» («Юбилейный справочник Имп. Академии художеств». Составил С. Н. Кондаков, СПб., 1914, стр. 89).

Н. П. Шаховскому было присуждено звание классного художника первой степени «с обязательством, для получения диплома, окончить академический курс наук» («Отчет Имп. Академии художеств с 4 ноября 1876 г. по 4 ноября 1877 г.», СПб., 1878, стр. 15).

11. См. т. 1, прим. 2 к письму 196.

12. «Лаокоон» — скульптурная группа, произведение Агесандра, Полидора и Афинодора (III—I вв. до н. э.), находящаяся в Ватиканском музее в Риме.

13. Упоминаемые Крамским библейские сюжеты неоднократно назначались для исполнения программных заданий по живописи и скульптуре; в частности, первый из них был указан в числе сюжетов, заданных в 1875 г. В контексте данной статьи Крамской упоминает эти сюжеты для того, чтобы подчеркнуть общий отвлеченный характер программных заданий в Академии, продолжающей ориентировать своих учеников на образы, заимствованные из библии, мифологии и т. п.

14. Пуссен Никола (1594—1665) — французский живописец, основоположник классицизма в искусстве XVIII в.

15. Крамской имеет в виду А. Т. Маркова, его эскиз неосуществленной картины «Евстафий Плакида в Колизее» (Ивановский областной художественный музей), за который художник в 1842 г. получил звание профессора. Увеличенный вариант-повторение этого эскиза принадлежит Гос. Третьяковской галерее.

16. Воробьев Максим Никифорович (1787—1855) — пейзажист. С 1815 г. читал в Академии художеств курс перспективы; в 1823 г. получил звание профессора.

17. Курс теории изящных искусств с 1829 г. читал Григорович Василий Иванович (1786—1865), конференц-секретарь Академии художеств (1829—1859).

18. Речь идет о Григоровиче Константине Васильевиче (1823—1855), который учился в Академии художеств с 1840 г. В 1849 г. получил первую золотую медаль и звание художника; в 1850 г. отправлен за границу в качестве пенсионера Академии художеств.

Крамской упоминает сделанную им в 1851—1852 гг. копию с произведения Тициана «Вакханалия», находившуюся в музее Академии художеств.

19. Имеется в виду Ф. А. Бруни (1800—1875) — ректор по живописи и ваянию с 1855 по 1871 г.

20. О статье Толбина см. прим. 2 к статье «Взгляд на историческую живопись». Статья Плаксина была опубликована в журнале «Семейный круг», 1859, № 11.

21. Крамской упоминает брошюру архимандрита Феодора (Бухарева) «О картине Иванова Явление Христа миру» (СПб., 1859).

22. Крамской имеет в виду свою статью «Взгляд на историческую живопись».

23. См. прим. 17 к данной статье.

24. Возможно, имеется в виду столкновение профессора П. В. Басина с одним из учеников Академии, получившее отклик на страницах «Колокола» (см.: А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. XIV, Изд-во Академии наук СССР, М., 1958, стр. 411).

25. Картина, за которую В. Г. Перов в 1858 г. получил первую серебряную медаль, находится в Гос. Третьяковской галерее.

26. Венецианов Алексей Гаврилович (1780—1847) — один из основоположников бытового жанра в русской живописи, работал также в области портрета, автор сатирических рисунков. Будучи выдающимся педагогом, основал собственную школу в деревне Сафонково.

27. Картина Г. Г. Мясоедова «Поздравление молодых в доме помещика», за которую художник в 1861 г. получил вторую золотую медаль; находится в Гос. Русском музее.

28. Картина В. И. Якоби «Разносчик», за которую художник в 1858 г. получил вторую серебряную медаль, находится в Гос. Третьяковской галерее.

29. «Татарин, продавец халатов» — произведение, за которое В. И. Якоби в 1859 г. получил первую серебряную медаль. Местонахождение неизвестно.

30. Картина Н. А. Кошелева, за которую художник в 1862 г. получил вторую серебряную медаль; местонахождение картины неизвестно.

31. Крамской упоминает следующие произведения: «Первый чин» — произведение, за которое В. Г. Перов в 1860 г. получил вторую золотую медаль, находилось в здании Иранского посольства в Москве; «Светлый праздник нищего» — произведение, за которое художник в 1860 г. получил вторую золотую медаль, находится в Гос. Русском музее; «Отдых на сенокосе» — картина, за которую автор в 1861 г. получил вторую золотую медаль, находится в Гос. Третьяковской галерее; «Пьяный отец семейства» — произведение, за которое художник в 1861 г. получил вторую золотую медаль, находится в Киевском гос. музее русского искусства; «Сватовство чиновника к дочери портного» — картина, за которую Н. П. Петров в 1862 г. получил вторую золотую медаль, принадлежит Гос. Третьяковской галерее.

32. «Последняя весна» М. П. Клодта, «Привал арестантов» В. И. Якоби, «Проповедь в сельской церкви» В. Г. Перова — три произведения, находящиеся в Гос. Третьяковской галерее, принесшие авторам в 1861 г. первые золотые медали.

33. В протоколе заседания Совета Академии от 15 ноября 1861 г. записано, что «кроме учеников, исполнивших эскизы по утвержденным Советом... программам по живописи исторической... на 1-ю и 2-ю золотые медали, утверждены еще эскизы... на получение таковых медалей по живописи народных сцен... Михаила Пескова «Кулачный бой при Иоанне Васильевиче Грозном»... Николая Шустова «Иоанн III свергает татарское иго, разорвав ханскую грамоту»... Константина Маковского «Агенты Дмитрия Самозванца убивают сына Бориса Годунова» (см. «Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет...». Составил П. Н. Петров, часть III, СПб., 1866, стр. 390—391). Очевидно, сюжеты, посвященные русской истории приравнивались к «живописи народных сцен», в то время как к категории собственно исторических произведений относились сюжеты, заимствованные из библии, мифологии и евангелия.

34. См. т. 1, прим. 1 к письму 10.

35. Прошение, о котором пишет Крамской, гласило:

«В Совет имп. Академии Художеств

Конкурентов на Первую золотую медаль

Прошение

Так как к предстоящему столетию Академии Совет заботится о богатстве будущей выставки, то, чтобы сделать ее еще более разнообразной и достойной юбилейного торжества, мы со своей стороны решились заявить наше задушевное желание об дозволении нам делать свободный выбор своих сюжетов тем из нас, кто помимо заданной темы пожелает этого, так как самим Советом признаваемо было в нужных случаях дать свободу личным наклонностям художника. На этом основании мы просили Совет распространить правило это на всех в случае, если тема или сюжет не будет совпадать с направлением конкурирующего.

А. Морозов, Ф. Журавлев, А. Корзухин, Н. Шустов, М. Песков, И. Крамской, Н. Петров, К. Маковский, А. Григорьев, П. Заболотский, А. Литовченко, Б. Вениг, К. Лемох, Н. Дмитриев».

(ЦГИАЛ, Архив Академии художеств, ф. 789.)

36. См. в данном томе прим. 20 к статье «Записка по поводу пересмотра Устава Академии Художеств».

37. Ксенофонтов Иван Степанович (1817—1875) — учился в Академии художеств с 1843 г. у К. П. Брюллова и Ф. А. Бруни. В 1852 г. получил первую золотую медаль

за программу «Ной благословляет своих детей», с 1853 по 1862 г.— пенсионер Академии художеств. Работал в области религиозной живописи, а также как портретист.

38. Иков Павел Петрович (1828—1875) — учился в Московском Училище живописи и ваяния (1844—1846) и в Академии художеств с 1847 г. у Ф. А. Бруни. В 1858 г. получил первую золотую медаль за программу «Омовение ног ученикам Христом», после чего в течение двух лет состоял помощником преподавателя в рисовальных классах Академии художеств. С 1860 г.— пенсионер Академии художеств; работал в области исторической и портретной живописи.

39. Годун Ефрем Васильевич (1825—1879) — учился в Академии художеств у А. Т. Маркова. В 1857 г. получил первую золотую медаль за программу «Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила», после чего был отправлен за границу пенсионером Академии художеств. Работал в области религиозной живописи.

40. Кабанов Иван Андреевич (1819—1869) — учился в Академии художеств, в 1853 г. получил первую золотую медаль за программу «Ахиллес, учащийся стрелять у Центавра», после чего находился до 1860 г. за границей в качестве пенсионера Академии художеств.

41. Мартынов Дмитрий Никифорович (1826—1889) — учился в Академии художеств с 1843 г. у А. Т. Маркова. В 1857 г. получил первую золотую медаль за программу «Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила». С 1858 по 1864 г. состоял пенсионером Академии художеств за границей. Работал в области религиозной и пейзажной живописи, а также в области театрально-декорационного искусства.

42. См. т. 1, прим. 9 к письму 126.

43. Второе прошение, о котором пишет Крамской, было подано конкурентами на имя вице-президента Академии художеств Г. Г. Гагарина. Текст его гласил:

«Ваше сиятельство

Милостивый государь, Григорий Григорьевич.

Узнав официально предположение Совета Академии — задать нам на предстоящем конкурсе одну тему всем безраздельно, изображающую какое-нибудь движение души человеческой, как, например, тоску по родине, гнев и т. д., мы просим позволения высказать перед Вами наши мысли по этому поводу. Мы все, постоянно слыша от наших Профессоров о сущности экзаменов на золотые медали такого рода мнение, что малая золотая медаль определяет способности к технической стороне искусства, что есть знание рисунка, толк в живописи и некоторое умение связывать отдельные части в целое, тогда как большая золотая медаль определяет способности к моральной, если можно так выразиться, стороне искусства, то есть: способность творчества, достоинство сочинения и индивидуального значения художественных сил каждого. Мы, в настоящем нашем положении невольно принужденные заглянуть поглубже в самих себя отдельно и потом сравнив нас всех вместе, увидали всю громадную разницу наших художественных наклонностей. Для примера позвольте привести хотя две разности наклонностей: одни из нас люди спокойные, сочувствующие всему тихому, грустному, другие — люди живые и страстные, художественное творчество которых может достойно проявляться только в выражении сильных движений души человеческой; при теме грусть по родине способности людей такого характера еще могут высказаться в своей силе, зато вторые положительно пропадают, при теме гнев, наоборот, первые пропадают, не будучи в силах представить то, к чему они не способны, а натуры живые и страстные выигрывают, попав на тему в ихнем роде. Поэтому одна какая бы то ни была тема, заданная всем безраздельно, вывозя людей, способности которых соответствуют теме, губит других, которые могли бы высказаться при свободном выборе сюжетов. Итак, экзамен теряет свой равно для всех оценочный характер и принимает характер лотерейный. Счастье тому, чьи художественные наклонности соответствуют заданной теме,— и несчастье остальных.

Дойдя до такого убеждения, мы решили обратиться с покорнейшей просьбой в Совет Академии дозволить нам свободный выбор сюжетов, но в просьбе нашей нам отказали. Входя вновь с прошением в Совет, поданным на имя Ректора Академии Федо-

ра Антоновича Бруни, мы осмеливаемся еще просить и Ваше Сиятельство обратить внимание на просьбу нашу в Совете.

А. Корзухин, Н. Шустов, М. Песков, К. Лемох, П. Заболотский, И. Крамской, Б. Вениг, Ф. Журавлев, А. Морозов, А. Григорьев, Н. Дмитриев, Н. Петров».

(ЦГИАЛ, Архив Академии художеств, ф. 789).

44. В. В. Стасов расшифровывает имена профессоров, о которых пишет Крамской: К. А. Тон, П. В. Басин, Н. С. Пименов, Ф. А. Бруни («И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 614).

О посещении профессоров депутацией студентов Академии Крамской писал также М. Б. Тулинову 13 ноября 1863 г. (см. т. 1, письмо 10).

45. От участия в коллективном протесте конкурентов отказался Заболотский Петр Петрович (1842—1867).

46. В. П. Крейтан.

47. Крамской перечисляет программные произведения, включенные в состав экспонатов академического музея: «Ян Усмович удерживает разъяренного быка» — произведение Е. С. Сорокина (1821—1892), за которое художник в 1849 г. получил первую золотую медаль; «Геркулес выводит Цербера из преддверия ада» — произведение И. П. Келлера-Вилианди (1826—1899), за которое художник в 1855 г. получил вторую золотую медаль; «Геркулес бросает Ликаса в море» — произведение И. Е. Крюкова (1823—1857), за которое в 1849 г. художник получил вторую золотую медаль; «Олимпийские игры» — произведение М. Н. Чивилева (1839—1861), за которое в 1860 г. художник получил вторую золотую медаль.

48. То есть годы, прошедшие со времени принятия Устава 1859 г.

49. Мнение министра народного просвещения о неподготовленности учителей рисования к педагогической деятельности было изложено конференц-секретарем Академии художеств в его речи, читанной на годичном собрании Академии 4 ноября 1876 г. («Отчет имп. Академии Художеств с 4 ноября 1875 г. по 4 ноября 1876 г.», СПб., 1877, стр. 6).

В том же собрании была выражена благодарность художнику В. П. Шемиоту (1832—1903) и директору 1-го С.-Петербургского реального училища В. Ф. Эвальцу за составленную ими записку об учреждении при Академии художеств педагогических курсов с целью поднятия общей квалификации учителей рисования.

50. Очевидно, Крамской имеет в виду переписку Репина с Академией художеств относительно права пенсионеров экспонировать свои произведения вне академических выставок. 1 апреля 1875 г. Репин писал по этому поводу Крамскому из Парижа: «Я было огрызнулся, но получил свое письмо обратно с надписью велик. князя Владимира (молчать, мол, не рассуждать, дело не Вашего ума)».

51. Крамской упоминает в данном случае А. И. Куинджи, В. М. Васнецова, В. Е. Маковского и Ю. Ю. Клевера как художников, которые не получили систематического законченного образования в Академии художеств.

А. И. Куинджи оставил занятия в Академии в 1868 г., получив звание неклассного художника; В. М. Васнецов учился в Академии художеств с 1868 по 1875 г. и оставил занятия, имея лишь две малые и одну большую серебряные медали. В. Е. Маковский получил свое художественное образование в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества и был награжден Академией в 1869 г. лишь золотой медалью за экспрессию. Ю. Ю. Клевер получил в 1870 г. две серебряные медали, после чего оставил занятия в Академии.

При публикации статьи «Судьбы русского искусства» в газете «Новое время» здесь дано следующее примечание редакции газеты: «Крамской совсем не упоминает о В. В. Верещагине потому, конечно, что этот живописец, пользующийся европейской известностью, никакого отношения к Академии художеств никогда не имел, и присвоить его себе у нее нет никаких данных Со своей стороны г. Верещагин, отвергнув прислан-

ный ему патент Академией, тем самым раз навсегда заявил, что он сам по себе, а Академия сама по себе» («Новое время», 1877, 15 декабря, № 647).

52. Согласно Уставу 1764 г. круг обязанностей конференц-секретаря Академии художеств сводился в основном к ведению делопроизводства, к переписке с различными учреждениями, иностранными академиями и отдельными художниками, «сочиняя притом и Историю Академии».

Устав 1859 г. значительно расширил полномочия конференц-секретаря. Кроме делопроизводства ему поручалось наблюдение за решением хозяйственных вопросов, за расходованием денежных сумм. На обязанности конференц-секретаря лежало составление ежемесячных и годовых денежных отчетов Академии. В его ведении находились архив, музей и библиотека Академии. Конференц-секретарь являлся членом Совета Академии с правом решающего голоса.

53. Отстранение Ф. Ф. Львова от должности конференц-секретаря было, по-видимому, связано с его участием в перестройке академического здания. В заседании Совета Академии 9 и 11 января 1865 г. было заслушано предложение министра имп. двора «об увольнении г. Львова от звания главного архитектора по перестройке здания Академии художеств, почему его сиятельство предлагает избрать другого производителя работ, за которого Совет мог бы вполне ручаться...» (ЦГИАЛ, Архив Академии художеств, ф. 789).

54. Комиссия, назначенная для пересмотра Устава в 1860-х гг. «по высочайшему повелению», под председательством С. Г. Строганова, как справедливо и неоднократно отмечал в своих письмах и статьях Крамской, не дала конкретных результатов, которые помогли бы внести существенные коррективы в педагогическую систему Академии. См. прим. 7 к статье «Записка по поводу пересмотра Устава Академии Художеств».

Из текста комментируемой статьи явствует, что деятельность комиссии, начавшей свою работу в 1872 г., к непосредственному участию в которой был привлечен Крамской, также не дала практических результатов (см. там же).

Устав Академии был пересмотрен лишь в 1893—1894 гг. В реорганизации Академии, согласно этому Уставу, нашли свое конкретное претворение некоторые предложения, сделанные в свое время Крамским.

55. Крамской имеет в виду П. Ф. Исеева.

56. Относительно занятий учеников Академии «на дому» в речи конференц-секретаря, читанной в годичном собрании Академии художеств 4 ноября 1876 г., было сказано: «...Совет обратил особенное внимание на предоставление учащимся более средств к усовершенствованию в сочинениях на заданные темы. До настоящего времени сочинением эскизов учащиеся занимались на дому. Принадлежа более к числу бедных, учащиеся, конечно, не могли иметь всегда под рукою все необходимые для композиции вспомогательные средства, а потому невольно относились к этой важной отрасли в системе художественного образования несколько небрежно.

Поэтому Совет признал не только полезным, но и необходимым устроить особый специальный класс композиций, в котором учащиеся могли бы работать под руководством профессора и при пособии преподавателя перспективы» («Отчет имп. Академии Художеств с 4 ноября 1875 г. по 4 ноября 1876 г.», СПб., 1877, стр. 4).

57. Крамской имеет в виду следующее постановление Совета Академии, изложенное в речи конференц-секретаря: «Усиливая требования свои относительно классных занятий, Совет Академии находил справедливым позаботиться и о вящих льготах питомцев Академии. Поэтому... Президент, на основании ходатайства Совета, изволил войти с представлением:

а) ...чтобы время, проведенное ими (то есть пенсионерами.— *С. Г.*) за границею, считалось и на пенсию, в случае вступления их на действительную службу.

б) о разрешении причислить пенсионеров к Академии на все время пенсионерства, с тем чтобы по окончании оного и до поступления на службу на должность профессора преподавателя в художественных классах Академии они получали содержание по 500 руб. в год» (там же, стр. 5).

58. В связи с публикацией первых трех глав статьи «Судьбы русского искусства» Советом Академии была обсуждена специальная докладная записка, составленная П. Ф. Исеевым, который пытался объяснить появление статьи «оскорбленным самолюбием» Крамского. Но, опровергая мысли, высказанные Крамским, и прибегая в этих целях к освещению общей картины современной художественной жизни, конференц-секретарь невольно сам вынужден был констатировать обстоятельства, которые наглядно убеждали в том, как действительно был подорван в это время авторитет Академии в среде художественной общественности.

Отвечая на упреки в свой личный адрес, Исеев характеризовал свою роль в Академии только лишь как роль неукоснительного и беспристрастного исполнителя постановлений академического Совета. В свою очередь, характеризуя личность Крамского, он писал о нем, как о «главном вожаке и подстрекателе» против Академии, начиная с 1863 г., как об организаторе Артели художников и Товарищества передвижных выставок, представляющих собой «открытое противодействие Академии», и, наконец, как о человеке, который в своих выступлениях против Академии «преследует свои личные, по несчастью, недостойные цели».

(ЦГИАЛ, Архив Академии художеств, ф. 789.)

Соответствующая докладная записка по поводу статьи Крамского была послана П. Ф. Исеевым Президенту Академии вел. кн. Владимиру Александровичу, который находился в это время на Балканах, на театре военных действий. В этой записке Исеев между прочим писал, что он счел своей обязанностью «предупредить дальнейшее печатание статей Крамского, для чего доложил об этих статьях министру имп. двора» (ЦГИАЛ, ф. 528 Конторы двора вел. кн. Владимира Александровича).

3 января 1878 г. министр имп. двора граф А. В. Адлерберг со своей стороны направил следующее письмо министру внутренних дел А. Е. Тимашеву:

«Милостивый государь Александр Егорович.

В вышедших 13, 14 и 15 минувшего декабря №№ газеты «Новое время» помещена фельетонная статья Крамского под заглавием «Судьбы русского искусства», которую редакция в подстрочной выноске рекомендует вниманию читателей и лиц, заведующих художественным образованием в России, как вывод из всего того, что пережил и испытал сам написавший ее художник, принадлежащий к небольшой плеяде наших даровитых живописцев.

Содержание фельетона касается имп. Академии Художеств, деятельность коей за последнее время автор изображает в искаженном виде, не стесняясь сообщением публике ложных сведений с целью уронить достоинство сего заведения и совершенно неосновательно порицая в резких выражениях многие постановления Совета Академии, а также существующие отношения между преподавателями оной и учащимися.

По прочтении статьи г. Крамского я нахожу, что подобного рода заявления в печати, сопровождаемые притом сочувственными о них отзывами газетных редакций, могут колебать не только уважение посвятивших себя искусству молодых людей к своим наставникам и руководителям, но вместе с тем и общественное доверие к правительственному учреждению, а потому считаю долгом покорнейше просить Ваше высокопревосходительство подвергнуть кого следует взысканию за напечатание означенной статьи или, по крайней мере, приказать сделать внушение редакции «Нового времени» о неприличии выраженного ею сочувствия суждениям автора, очевидно неблагонамеренным.

Примите, милостивый государь, уверение в совершенном почтении и преданности. А. Адлерберг».

(ЦГИАЛ, Архив Академии художеств, ф. 789.)

Естественно, что статья Крамского не подверглась открытому обсуждению в печати, но она встретила живой отклик в среде академической молодежи, обратившейся по этому поводу с письмами в адрес Крамского (Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, ф. 16).

Горячо и сочувственно реагировали на статью художники. Репин писал Стасову: «...Молодец Крамской. Как он разнес Академию...» (И. Е. Репин и В. В. Стасов, Переписка, т. II, 1949, стр. 26). Боголюбов писал Крамскому из Парижа: «...Спасибо Вам великое за верное и честное слово» (письмо от 14 января 1878 г. Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15). Из Парижа прислал свой восторженный отзыв о статье Антокольский («Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи», СПб. и М., 1905, стр. 350—351). Стасов советовал Крамскому «взяться за художественные статьи в журналах...» (Отдел рукописей Гос. Русского музея, ф. 15).

59. Публикацию четвертой главы статьи «Судьбы русского искусства» Стасов снабжает примечанием: «Настоящая статья написана в 1880 г. и осталась ненапечатанною» («И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 625).

60. Крамской имеет в виду 4-й пункт 7-го разделения 2-й главы Устава 1764 г., который гласит: «Публичному собранию быть ежегодно Сентября 1 дня, о коем наперед объявлять печатными листами, приглашая к оному почетных любителей и членов Академии, также и прочих знатных особ, дабы все обще могли рассуждать о предпринятых работах, за которые определяются награждения...».

61. Крамской упоминает следующие художественные школы: Харьковское художественное училище, открытое в 1869 г. художницей М. Д. Раевской-Ивановой как частная рисовальная школа; Киевскую художественную школу, основанную в 1875 г. по инициативе художника и педагога Н. И. Мурашко; Одесскую рисовальную школу, возникшую в 1865 г. при Одесском обществе изящных искусств; Виленскую рисовальную школу, возникшую в 1866 г. по инициативе попечителя Виленского учебного округа И. П. Корнилова.

62. Публикацию пятой главы статьи «Судьбы русского искусства» Стасов снабжает примечанием: «Настоящая статья написана в 1882 г. и осталась ненапечатанной, но была представлена в виде «записки» одному высшему должностному лицу» («И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 632).

63. Конец данной фразы, опущенный в свое время Стасовым при публикации статьи, позволяет предположить, что «высшим должностным лицом», которому Крамской «представил» пятую главу статьи, мог быть министр имп. двора, в ведении которого находилась Академия художеств.

64. Крамской отмечает своеобразие словесной формы, в которую Чистяков облекал свои мысли об искусстве, его пристрастие к афоризмам, он имеет в виду также и небольшой диапазон его творческого наследия. Именно эти обстоятельства позволяют ему высказать несправедливые и ошибочные по существу суждения, противоречащие всеобщему признанию педагогического таланта Чистякова.

«БОГ САВАОФ». С КАРТИНЫ А. Т. МАРКОВА В ГЛАВНОМ КУПОЛЕ ХРАМА ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ В МОСКВЕ

Автограф неизвестен. Публикуется по тексту журнала «Пчела», 1877, 18 декабря, № 50, стр. 835.

1. Произведения, исполненные Крамским в качестве подготовительных работ для росписи храма Христа в Москве, хранятся в Гос. Русском музее, в Объединенном историко-краеведческом музее и Музее изобразительных искусств Таджикской ССР в г. Душанбе, в Гос. Художественном музее в Днепропетровске.

Наброски для той же росписи имеются в одном из альбомов художника, находящемся в Гос. Третьяковской галерее.

2. См. т. 1, прим. 1 к письму 27.

ЗА ОТСУТСТВИЕМ КРИТИКИ

Автограф неизвестен. Печатается по тексту прижизненной публикации в газете «Новое время», 1879, 1 февраля, № 1052, за подписью «И. Крамской».

Статья была опубликована также в книге «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 639—647.

1. См. письмо 351 и прим. 5, 6, 7 к нему.

2. Крамской пишет о так называемых «Концертах живо-писания синьора Карло», происходивших в Петербурге ежедневно, начиная с января 1879 г. в помещении гостиницы Демут, а также в Михайловском театре (ныне Ленинградский гос. академический Малый оперный театр) во время антрактов. Эти концерты представляли собой своеобразные сеансы живописи, исполнитель которых под аккомпанемент музыки, на глазах у публики создавал картины на сюжеты, предлагаемые кем-либо из зрителей. Выступления Карло, как и демонстрация картины Габриэля Макса, пользовались популярностью в столице. Они встретили некоторую поддержку и в печати. Можно предположить, что именно последнее обстоятельство побудило Крамского выступить с критической статьей, в которой он рассматривает картину Г. Макса и «творчество» импровизатора Карло как явления, представляющие собой разновидности «спекулятивного» отношения к художественному творчеству.

3. В картине «Явление Христа народу», находящейся в Гос. Третьяковской галерее.

4. Произведение Ф. А. Бруни, находящееся в настоящее время в Гос. Русском музее.

5. Икона, находящаяся в настоящее время в Спасо-Преображенском соборе в Ленинграде.

6. См. т. 1 прим. 4 к письму 247.

7. См. прим. 6 к письму 387.

8. Древнегреческая эпическая поэма на сюжет легендарных событий Троянской войны. Авторство поэмы приписывается легендарному поэту Древней Греции Гомеру.

9. См. т. 1, прим. 1 к письму 151.

10. См. т. 1, прим. 2 к письму 68.

11. См. т. 1, прим. 3 к письму 257.

ИЗОБРАЖЕНИЯ ИЗ СВЯЩЕННОЙ ИСТОРИИ ОСТАВЛЕННЫХ ЭСКИЗОВ АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА

Выпуск I и II

Автограф неизвестен. Печатается по тексту прижизненной публикации в «Художественном журнале», 1881, январь, без подписи.

Статья была опубликована также в книге «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 664—666.

1. Об этом издании см. письмо 543 и прим. 2 к нему.

2. Оригиналы библейских эскизов А. А. Иванова, которым посвящена статья, в настоящее время принадлежат Гос. Третьяковской галерее.

О ПОРТРЕТЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

В отличие от общего принципа, положенного в основу публикации статей И. Н. Крамского в настоящем издании, данная статья воспроизводится не по тексту прижизненной публикации ее («Художественный журнал», 1881, март, без подписи, под названием «Портреты Ф. М. Достоевского»), но по автографу, хранящемуся в Отделе

рукописей Гос. Русского музея (ф. 15). Прижизненная публикация существенно отличается от автографа, в конце ее дан хвалебный отзыв о рисунке И. Н. Крамского «Ф. М. Достоевский в гробу» (см. письма 422—425 и примечания к ним), чего не мог бы сделать сам Крамской.

В книге «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 669, эта статья была также опубликована В. В. Стасовым по автографу, под названием «О портрете Ф. М. Достоевского».

1. Портрет 1872 г.

2. Крамской имеет в виду фотографию, исполненную М. М. Пановым в 1880 г. По этой фотографии Крамской в 1882 г. исполнил графический портрет писателя, подаренный им его вдове А. Г. Достоевской. В настоящее время этот портрет находится в Музее-квартире Ф. М. Достоевского в Москве.

3. Праздник, связанный с открытием в июне 1880 г. памятника А. С. Пушкину в Москве.

4. Речь, реакционная по существу, призывавшая к «смирению», к отказу от общественной борьбы, произнесенная Ф. М. Достоевским 8 июня 1880 г. в заседании Общества любителей российской словесности.

ХУДОЖНИК А. А. ИВАНОВ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

Печатается по тексту прижизненной публикации в журнале «Исторический вестник», 1881, август, за подписью «И. Н. Крамской».

Автограф в двух вариантах под названием «Об Иванове» хранится в Отделе рукописей Гос. Русского музея (ф. 15). Один из этих вариантов, с некоторыми отступлениями от оригинала, был опубликован в книге «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 647—662.

1. «Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка», СПб., 1880.

2. См. письмо 543 и прим. 2 к нему, а также статью «Изображения из священной истории оставленных эскизов Александра Иванова», вып. I и II.

3. То есть годы, прошедшие со времени выставки картины «Явление Христа народу» (см. прим. 2 к статье «Взгляд на историческую живопись»).

4. Крамской упоминает статью В. В. Стасова, написанную в 1861—1862 гг., но опубликованную лишь в 1880 г. в журнале «Вестник Европы», кн. I, под названием «Живописец А. А. Иванов. Биографический очерк».

5. На Всероссийской промышленно-художественной выставке, состоявшейся в 1882 г. в Москве, экспонировались этюды и эскизы А. А. Иванова к картине «Явление Христа народу» из собраний К. Т. Солдатенкова, Д. П. Боткина, К. С. Мазурина и М. П. Боткина. В каталоге выставки («25 лет русского искусства (1855—1880). Иллюстрированный каталог художественного отдела Всероссийской выставки в Москве». Составил Н. П. Собко. Изд. М. П. Боткин. СПб., 1882) обозначено 37 произведений А. А. Иванова, в том числе эскиз картины, находящийся в настоящее время в Гос. Русском музее, ранее принадлежавший К. Т. Солдатенкову.

6. Из письма А. А. Иванова к неизвестному. Рим. Весна 1848. В кн.: «Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806—1858». Изд. Михаил Боткин, СПб., 1880, стр. 248.

7. Вольная цитата из письма А. А. Иванова к Н. В. Гоголю. Рим. Апрель 1844. Там же, стр. 164—165.

8. Вольная цитата из письма А. А. Иванова к Ф. В. Чижову. Рим. Октябрь 1845. Там же, стр. 164—165.

9. Имеется в виду нарастание революционного подъема в ряде европейских стран, поколебавшее мировоззрение Иванова (см. об этом письмо 387 и прим. 11 к нему).

10. Вольная цитата из письма А. А. Иванова к неизвестному. Рим. Весна. 1848. В кн.: «Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка», СПб., 1880, стр. 248.

11. Там же, стр. 249.

12. Из письма А. А. Иванова к Н. В. Гоголю. Рим. 20 мая 1851 г. Там же, стр. 268.

13. Из письма А. А. Иванова к брату. Рим. Март 1858. Там же, стр. 295, 297.

14. Там же, стр. 297.

15. Из письма А. А. Иванова к брату. Петербург. 14 июня 1858 г. Там же, стр. 347.

16. Произведение Леонардо да Винчи — роспись трапезной в монастыре Санта Мария делле Грацие в Милане, исполненная в 1495—1497 гг.

17. По-видимому, Крамской имеет в виду картины Иванова «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824, Гос. Третьяковская галерея) и «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» (1827, Гос. Русский музей). За первую из этих картин Иванов получил малую золотую медаль, за вторую — большую золотую медаль.

18. Овербек Фридрих (1789—1869) — немецкий художник, глава «назарейцев» — художников, творчество которых представляло собою выражение реакционных тенденций романтизма; автор станковых и монументальных произведений, серии рисунков на религиозные сюжеты.

19. Торвальдсен Бертель (1768—1844) — датский скульптор академической школы.

20. Всемирная выставка 1878 г. в Париже.

РУССКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КРИТИКИ

Публикуется по автографу без названия, хранящемуся в Отделе рукописей Гос. Русского музея (ф. 15).

Под названием «Русские художественные критики» эта статья, датированная 1882 г., была опубликована в книге «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 677—681. Согласно примечанию В. В. Стасова, статья была написана в виде письма к Н. А. Александрову и предназначалась для опубликования в «Художественном журнале», однако напечатана не была.

1. Н. А. Александров (см. о нем т. 1, прим. 1 к письму 186) выступал на страницах «Биржевых ведомостей», «Русской газеты», «Московских ведомостей». Неясно, о каких газетах пишет в данном случае Крамской.

2. П. П. — возможно, Гнедич Петр Петрович (1855—1925) — писатель, драматург, переводчик, автор трехтомной истории искусств (1885). В 1879 г. окончил Академию художеств. Первые выступления его в печати относятся к концу 1870-х гг.

3. «Эм» — псевдоним А. М. Матушинского (см. о нем. т. 1, прим. 21 к письму 294).

4. Кистин — псевдоним А. И. Сомова (см. о нем т. 1, прим. 1 к письму 286).

5. А. З. Ледаков (см. о нем прим. 4 к письму 371).

6. Очевидно, эта фраза должна была помочь Крамскому сохранить инкогнито в том случае, если бы статья была в свое время опубликована Александровым.

7. Произведение Н. А. Кошелева из серии его картин на евангельские сюжеты; исполнено в 1881 г. в Риме в духе позднеакадемических композиций. Картина экспонировалась на Всероссийской промышленно-художественной выставке 1882 г. в Москве, находится в Горьковском гос. художественном музее.

8. Фидий (р. в начале V в. до н. э. — ум. ок. 432—431 г. до н. э.) — древнегреческий скульптор, творчество которого знаменовало наиболее высокие достижения античного искусства периода ранней классики.

9. Пракситель — древнегреческий скульптор середины IV в. до н. э.

10. Ледаков неоднократно выступал с критическими замечаниями в адрес Академии художеств. Однако его критика представляла собой не столько суждения по существу, сколько, как справедливо отмечает Крамской, «возню» вокруг общепризнанных недостатков в системе Академии — против царящего в ней бюрократизма и т. п.

В данном случае Крамской имеет в виду статью Ледакова «Художественная выставка в залах Академии наук (Товарищества передвижных художественных выставок, счетом X-я)» опубликованную в газете «С.-Петербургские ведомости», 1882, 14 апреля, № 99.

11. В автографе последняя фраза перечеркнута.

12. Взятое в скобки в автографе перечеркнуто.

13. Взятое в скобки в автографе зачеркнуто.

14. Крамской имеет в виду свою картину «На тяге» (см. т. 1, прим. 6 к письму 91).

15. Взятое в скобки в автографе зачеркнуто.

[ПИСЬМО РЕДАКТОРУ]

Публикуется впервые по автографу без названия, хранящемуся в Отделе рукописей Гос. Третьяковской галереи (ф. 16). Там же хранятся два автографа — варианты данной статьи.

1. Следует предположить, что вступительная часть этой статьи, так же как и некоторые фрагменты статьи «Русские художественные критики», написана с целью сохранить инкогнито автора.

2. Крамской называет произведение Д. В. Григоровича «Деревня», впервые опубликованное в журнале «Отечественные записки» (1846, XI) и рассказ А. Ф. Писемского «Плотничья артель», впервые опубликованный в том же журнале (1855, IX) с подзаголовком «Деревенские записки».

3. «Крестный ход в Курской губернии» — произведение И. Е. Репина, экспонировавшееся на одиннадцатой передвижной выставке 1883 г., находящееся в Гос. Третьяковской галерее.

4. «Поприщин» — герой повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» — произведение И. Е. Репина, 1882, экспонировавшееся на одиннадцатой передвижной выставке, принадлежащее Киевскому гос. музею русского искусства.

5. Крамской имеет в виду произведение В. Е. Маковского «Свидание», 1883, принадлежащее Гос. Третьяковской галерее.

6. В. М. Максимов экспонировал на одиннадцатой передвижной выставке следующие произведения: «Волга», «Заем хлеба», «У ручья», «Крестьянская девушка», «Деревушка».

7. Крамской упоминает свое произведение «Мина Моисеев» («Крестьянин с уздечкой»), 1883, принадлежащее Киевскому гос. музею русского искусства.

8. По-видимому, речь идет о произведении А. П. Размарицина (1844—1817) «Панихида», 1882, находящемся в Гос. Третьяковской галерее.

9. Местонахождение картины Г. Г. Мясоедова «По степям» («Переселенцы»), экспонировавшейся на одиннадцатой передвижной выставке, неизвестно.

10. Неясно, в какой связи упоминаются здесь В. Г. Перов и Сведомский, не принимавший участия в передвижных выставках.

11. «Полесье» и «Среди долины ровные» — произведения И. И. Шишкина, экспонировавшиеся на одиннадцатой передвижной выставке, находящиеся в Киевском гос. музее русского искусства. Первая из этих картин была в свое время разрезана автором на два самостоятельных фрагмента. В Киевском музее находится правая часть картины.

12. Этюды, исполненные Н. А. Ярошенко на Кавказе, экспонированные на одиннадцатой передвижной выставке, находятся в Гос. Третьяковской галерее, в музеях Полтавы, Краснодара, Фрунзе, Симферополя. Говоря о картине Ярошенко, Крамской, возможно, имеет в виду произведение «На высоком плоскогорье», местонахождение которого неизвестно.

13. Е. Е. Волков экспонировал восемь произведений на одиннадцатой передвижной выставке. Местонахождение картины «Весна» неизвестно.

14. А. А. Харламов экспонировал на одиннадцатой передвижной выставке три произведения: «Итальянка» и две «головки»; местонахождение их неизвестно.

15. Фразы, взятые в скобки, в автографе зачеркнуты.

16. Здесь в оригинале после слова «драма» зачеркнуто слово «сердца».

17. Слово «медузу» написано поверх зачеркнутого слова «Офелию». Очевидно, Крамской имел в виду произведение К. Е. Маковского «Офелия» (местонахождение неизвестно), показанное на одиннадцатой передвижной выставке 1883 г. и картину П. А. Сведемского «Медуза» (Гос. Третьяковская галерея), экспонировавшуюся на академической выставке того же года.

18. Произведение В. Г. Перова 1866 г., находящееся в Гос. Третьяковской галерее.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ «НОВОГО ВРЕМЕНИ»

Автограф неизвестен. Печатается по тексту прижизненной публикации в газете «Новое время», 1885, 20 марта, № 3254, с подписью «И. Крамской».

Статья была опубликована также в книге «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 734—738.

1. Аверкиев Дмитрий Васильевич (1836—1905) — писатель, автор драматических произведений. Ранние выступления Аверкиева проникнуты либеральными настроениями, однако вскоре он переходит в лагерь консерваторов, является сотрудником журнала «Эпоха». В 1885—1886 гг. Аверкиев, по примеру Достоевского, издает журнал «Дневник писателя», в котором публикует свои беллетристические и публицистические сочинения.

2. Аверкиев имеет в виду свои статьи «Средний человек сороковых годов», посвященные первому изданию писем И. С. Тургенева. Первая из этих статей была напечатана во II выпуске «Дневника писателя», три последующих — в V—VIII выпусках.

3. Неточность. Из числа протестантов 1863 г. Устав Товарищества передвижных художественных выставок подписали И. Н. Крамской, К. Е. Маковский, А. И. Корзухин и К. В. Лемох. К 1885 г. из числа этих четырех художников с Товариществом были связаны Крамской и Лемох.

4. Аверкиев вспоминает опубликованные В. В. Стасовым письма Репина из-за границы с его суждениями о творчестве старых мастеров, и в частности о Рафаэле (см. т. 1, письмо 219 и прим. к нему, прим. 5 к письму 276).

5. Крамской имеет в виду статью, опубликованную в газете «Новое время» 10 марта 1885 г. (№ 3244) за подписью «Житель».

6. Крамской пишет об аукционе, состоявшемся в марте 1880 г., на котором В. В. Верещагин продавал свои произведения, созданные в результате путешествия в Индию.

7. См. прим. 2 к письму 540.

8. См. в данном томе статью «Изображение из священной истории оставленных эскизов Александра Иванова», а также письмо 543 и прим. 2 к нему.

9. Аверкиев не оставил без ответа письмо Крамского в редакцию «Нового времени». В майской книге «Дневника писателя» он опубликовал «Ответ академику живописи», в котором продолжал излагать свое упрощенное толкование современного русского искусства, свою вульгарную точку зрения на взаимоотношения художников и любителей живописи и т. п.

НУЖНА ЛИ РУССКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ В РИМЕ.

Публикуется по автографу, состоящему из двух черновых набросков-вариантов, хранящихся в Отделе рукописей Гос. Русского музея (ф. 15).

Оба наброска были напечатаны также в книге «И. Н. Крамской...», СПб., 1888, стр. 693—697, с датой «1886».

1. Крамской указывает на заметку, опубликованную в газете «Новое время», 1886, 6 июля, № 3717, в разделе «Хроника».

2. Речь идет о статье в журнале «Художественные новости» (1886, № 14), из текста которой явствует, что на пост директора предполагаемого филиала Академии художеств в Риме называются две кандидатуры: А. П. Боголюбов и В. И. Якоби.

3. Крамской цитирует заметку, опубликованную в разделе «Хроника» в газете «Новое время», 1886, 18 июля, № 3729. В этой заметке газета «Новое время» не только не оспаривает необходимость учреждения римского филиала петербургской Академии художеств, но, напротив, стремится доказать свой приоритет в постановке вопроса об учреждении такого филиала.

Говоря о письмах из Италии г. М-е (М. М. Иванова), автор заметки имеет в виду статьи «Русские художники в Риме. Заметки туриста», опубликованные в газете «Новое время» 11 и 19 июля 1884 г. (№ 3005, 3013). Содержание первой из них Крамской излагает далее в тексте комментируемой статьи.

4. Крамской имеет в виду «Правила о пенсионерах», утвержденные Советом Академии 19 марта 1885 г., в которых регламентированы сроки пребывания пенсионеров в России и за границей в зависимости от жанра, которому посвящает себя тот или иной художник, а также порядок работ, исполняемых ими и присылаемых на обсуждение Совета (см. «Юбилейный справочник имп. Академии Художеств. 1764—1914», составил С. Н. Кондаков, стр. 75—76).

УКАЗАТЕЛИ

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. Н. КРАМСКОГО, УПОМИНАЕМЫХ В ТЕКСТЕ ПИСЕМ, СТАТЕЙ И ПРИМЕЧАНИЙ

Портреты

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

1 и 2 т.т.

* В первом томе стр. 494 следует читать П. И. Якушкин.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

23. Портрет В. М. Жемчужникова, 1884 (местонахождение неизвестно).
24. Портрет П. М. Ковалевского. 1886 (Музей латышского и русского искусства в Риге).
25. «Записка по поводу пересмотра Устава Академии Художеств». Фото.
26. Группа художников членов Товарищества передвижников. Фото.
27. Портрет О. В. Струве. 1886 (ГРМ).
28. Портрет К. А. Раухфуса. 1887 (ГРМ).

СОДЕРЖАНИЕ

Письма[1]

1879

[1] Звездочной отмечены письма и статьи, ранее не публиковавшиеся.

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

Статьи

ИВАН НИКОЛАЕВИЧ КРАМСКОЙ

Письма, статьи. В двух томах
Том 2
М., «Искусство», 1966. 532 стр. 75 с 1

Редактор *Н. Ф. Шанина*. Художественное оформление *В. В. Тирдатова*.
Художественный редактор *Л. А. Иванова*. Технический редактор *М. П. Ушкова*
Корректор *В. П. Назимова*

А-14807 Подп. к печ. 21/V 1966 г. Бумага 70×90¹/₁₆. Физ. п. л. 35, Усл. п. 2. 40,95. Учет.-изд. л. 41,99. Тираж 9000 экз. Изд. № 335. Заказ 521. Цена 3 р. 75 к.

Изд-во «Искусство», Москва, Цветной бульвар, 25.

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Москва, 1-й Рижский пер., 2.

3 р. 75 к.

